

स्वच्छन्दतावादी काव्य का तुलनात्मक अध्ययन



स० रामगोपाल परदेसी

[हिन्दी में प्रथम बार अपने ढंग का अनूठा सन्दर्भ ग्रन्थ । तीन हजार भारतीय लेखक-लेखिकाओं के गवित्र परिचय । अनुपम रूप-सज्जा से युक्त । रखने के लिए आकर्षक बॉक्स]

मूल्य : साठ रुपये

कुछ सम्मतियाँ—

- यह ग्रन्थ हिन्दी का सन्दर्भ ग्रन्थ है । प्रत्येक स्कूल कालेज, सस्था और लेखक के पुस्तकालय में इसे रहनी ही चाहिए । —डा० हरिवंशराय घन्चन
- हिन्दी में अभी तक इस ढंग का कोई ग्रन्थ नहीं है । —डा० गोपालराय
- यह कोश हिन्दी इतिहासकारों के काम को आसान कर देगा । —डा० नेमीचन्द्र
- अध्ययन, सन्दर्भ और शोध के लिए यह कोश अत्यन्त उपादेय है । —डा० भागीरथ मिश्र
- हिन्दी साहित्य के इतिहास लेखकों के लिए कोश वरदान स्वरूप है । —डा० त्रिभुवर्त्तसिंह
- भारतीय लेखक कोश, प्रकाशित कर आपने जो हिन्दी की सेवा की है, वह अमर रहेगी । —डा० उपेन्द्र
- सन्दर्भ ग्रन्थ के रूप में इस कोश की उपयोगिता असंदिग्ध है । —डा० बनेश्वर वर्मा
- लेखकों के चित्र देने में यह ग्रन्थ और भी अधिक आकर्षक बन गया है । —डा० टोकर्मासिंह तोमर

स्वच्छन्दतावादी काव्य

का

तुलनात्मक अध्ययन

[हिन्दी और तेलुगु]

[श्री वैकटेश्वर विश्वविद्यालय तिरुपति द्वारा पी० एच-डी० उपाधि के लिए स्वीकृत शोध प्रबन्ध]

डा० पी० आदेश्वरराव

एम. ए., [साहित्यरत्न], पी० एच-डी.
हिन्दी विभाग, आंध्र विश्वविद्यालय, वाल्टेर [आ० प्र०]



प्रगति प्रकाशन

आगरा - ३



सं० रामगोपाल परदेसी

[हिन्दी में प्रथम बार अपने ढंग का अनूठा सन्दर्भ ग्रन्थ । तीन हजार भारतीय लेखक-लेखिकाओं के मंचित्र परिचय । अनुपम रूप-सज्जा से युक्त । रखने के लिए आकर्षक बाँधस]

मूल्य : साठ रुपये

कुछ सम्मतियाँ—

- यह ग्रन्थ हिन्दी का सन्दर्भ ग्रन्थ है । प्रत्येक स्कूल कालेज, सस्था और लेखक के पुस्तकालय में इसे रहनी ही चाहिए । —डा० हरिवंशराय बच्चन
- हिन्दी में अभी तक इस ढंग का कोई ग्रन्थ नहीं है । —डा० गोपालराय
- यह कोश हिन्दी इतिहासकारों के काम को आसान कर देगा । —डा० तेजीचन्द
- अध्ययन, सन्दर्भ और शोध के लिए यह कोश अत्यन्त उपादेय है । —डा० भागीरथ मिश्र
- हिन्दी साहित्य के इतिहास लेखकों के लिए कोश धरदान स्वरूप है । —डा० त्रिभुवर्णसिंह
- भारतीय लेखक कोश, प्रकाशित कर आपने जो हिन्दी की सेवा की है, वह अमर रहेगी । —डा० उपेन्द्र
- सन्दर्भ ग्रन्थ के रूप में इस कोश को उपयोगिता अमदिग्ध है । —डा० ब्रजेश्वर वर्मा
- लेखकों के चित्र देने में यह ग्रन्थ और भी अधिक आकर्षक बन गया है । —डा० टोकमसिंह तोमर

स्वच्छन्दतावादी काव्य

का

तुलनात्मक अध्ययन

[हिन्दी और तेलुगु]

[श्री बेंकटेश्वर विश्वविद्यालय तिरुपति द्वारा पी० एच-डी० उपाधि के
लिए स्वीकृत शोध प्रबन्ध]

डा० पी० आदेश्वरराव

एम. ए., [साहित्यरत्न], पी० एच-डी.
हिन्दी विभाग, आंध्र विश्वविद्यालय, वास्तेर [आ० प्र०]



प्रगति प्रकाशन

आगरा - ३

- प्रकाशक :

प्रगति प्रकाशन
वैकुण्ठ बिल्डिंग,
आगरा-३

दूरभाष : 6 1 4 6 1

- मुद्रक .

दी कौरोनेशन प्रेस
छिलोईट रोड,
आगरा-३

- प्रथम संस्करण

१ ६ ७ २

- मूल्य : पैंतीस रुपये

पूज्य पितृदेव
श्री पुरुगुल्ल वेंकटप्पय्या जी
के कर कमलों में
श्रद्धा के साथ
ममपित

—पी० आदेश्वर राव

लेखक की अन्य रचनाएँ

- 1 अन्तराल (काव्य-संग्रह) भारत सरकार द्वारा पुरस्कृत ।
- 2 कवि पंत और उनकी छायावादी रचनाएँ ।
- 3 तुलनात्मक शोध और समीक्षा ।
- 4 खून (तेलुगु के प्रगतिशील पौराणिक नाटक का हिन्दी रूपान्तर) ।
- 5 आत्म-बंचना (तेलुगु के सामाजिक नाटक का हिन्दी रूपान्तर) ।

विषयानुक्रमणिका

१—प्रथम अध्याय :

अनुसंधान की प्रक्रिया तथा उपादेयता

२—द्वितीय अध्याय :

गुण परिस्थितियाँ : प्रेरणा और प्रभाव

३—तृतीय अध्याय :

स्वच्छन्दतावाद : स्वरूप-विवेचन तथा साहित्यिक मान्यताएँ

४—चतुर्थ अध्याय :

स्वच्छन्दतावादी काव्य-धाराओं का विकास-क्रम.

५—पंचम अध्याय :

भाव-पक्ष

६—षष्ठ अध्याय :

कला-पक्ष

७—सप्तम अध्याय :

प्रमुख स्वच्छन्दतावादी कवियों की तुलना

परिशिष्ट—सहायक ग्रन्थ-सूची -

प्राक्कथन

हिन्दी-साहित्य का अध्ययन मैंने एब जिज्ञासु विद्यार्थी के रूप में किया है। हिन्दी-साहित्य में अनेक महत्वपूर्ण साहित्यिक उपलब्धियाँ प्राप्त होनी हैं, जिनमें प्रति, काव्य तथा छायावादी काव्य विनोद उत्प्रेरणीय है। मेरी रचि पहने में ही हिन्दी के छायावादी काव्य की ओर रही और मैंने उम काव्य का अध्ययन अत्यन्त तत्परता व साध किया। इसी रचि के कारण मैंने मन् १९६१ में बायो हिन्दू विश्वविद्यालय की एम० ए० परीक्षा के अन्तिम दो प्रश्न पत्रों के स्थान पर रचि पत्र और उसी छायावादी वादी रचनाएँ शीर्षक बोध-निबन्ध प्रस्तुत किया। उसी समय से मेरे मन में इस काव्य प्रवृत्ति की ओर भी गहराई से परखने की इच्छा उत्पन्न हुई। हिन्दी के छायावादी काव्य की प्रवृत्तिगत विनयताओं तथा उपलब्धियों के साहित्यिक अध्ययन के सन्दर्भ में जब मेरी दृष्टि अपनी मातृभाषा तेलुगु की काव्य-धारा "भाव कविवर्यमु" पर पड़ी तो इन दोनों काव्यान्दोलनों की उत्प्रेरक परिस्थितियों, परिवेशों और तन्त्रजित सज्जनाओं में पर्याप्त साम्य परिलक्षित हुआ तथा अपनी-अपनी सीमाओं के अन्तर्गत दोनों की उपलब्धियाँ एक दूसरे की उनी तरह पूरक-परिपूरक दिग्राई पड़ी, जैसे भारत का एक प्रान्त या प्रदेश, दूसरे प्रदेश का परिपूरक है। जिस तरह से काव्य की स्वच्छन्दतावादी धारा (Romanticism) का हिन्दी में 'छायावाद' नाम पड़ा, उनी प्रकार तेलुगु में दोनों 'भाव कविवर्यमु' के नाम से अभिहित किया गया। कुछ लोगों ने इसमें वक्ष्यना के आधिनय के कारण इसे "काल्पनिकोद्यममु" भी कहा, किन्तु यह नामभेद ही है, प्रवृत्ति अथवा प्रकृति भेद नहीं। मुझे इन दोनों नामों की अपेक्षा स्वच्छन्दतावाद काव्य ही अधिक औचित्यपूर्ण लगा। अतः मैंने इसी नाम का व्यवहार सर्वत्र किया है।

मेरे जिज्ञासु मन में हिन्दी और तेलुगु की इन काव्य धाराओं के तुलनात्मक अध्ययन प्रस्तुत करने की आकांक्षा का यही मे श्रीगणेश हुआ है। मेरी यह इच्छा मेरी व्यक्तिगत रचि अथवा का केवल परिणाम न होकर, सामाजिक एवं साहित्यिक आवश्यकता की पूर्ति की माँग भी है। वस्तुतः हिन्दी ही नहीं, भारत की किसी भी भाषा के साहित्य की प्रवृत्तियों का अध्ययन तब तक पूर्ण नहीं कहा जा सकता, जब तक उस भाषा के इतर भारतीय भाषाओं की समानपार्थी धाराओं का भी अवगाहन न कर लिया जाय। इस दृष्टि से सम्पूर्ण भारतीय भाषाओं के साहित्य की प्रवृत्तिगत विशेषताओं की परस्पर तुलना करके उनकी उपलब्धियों का सम्यक् आकलन साहित्य के अध्येता के लिए जहाँ एक ओर अत्यन्त रोचक और आकर्षक है, वहाँ दूसरी ओर अत्यन्त अपेक्षित और महत्वपूर्ण भी है। राष्ट्र की भावात्मक एकता के लिए भी यह अत्यन्त आवश्यक कार्य

है। जब तक हम साहित्य के माध्यम से सम्पूर्ण भारत के प्रत्येक भाषा-प्रदेश की आकांक्षाओं, आशा-निराशाओं और जीवन-साधना के निमित्त किये गये कार्यों से अवगत नहीं होते और जब तक इन से हमारा भावात्मक सम्बन्ध नहीं स्थापित होता तब तक एक ही भूमि और एक ही देश की सीमा में रहते हुये भी हम पराये ही रहेंगे। हिन्दी हमारे देश की राष्ट्रभाषा हो चुकी है। अतः इस दृष्टि से भी हिन्दी में अन्य भाषाओं के साहित्य का आगमन और एक दूसरे से तुलनात्मक अध्ययन एवं मूल्यांकन का होना भी आज की सबसे बड़ी आवश्यकता है। इन सभी कारणों के सम्दर्भ में, मैंने इस तुलनात्मक अध्ययन को प्रस्तुत किया। यही मेरे कार्य का औचित्य है।

सप्रति हिन्दी और तेलुगु की स्वच्छन्दतावादी काव्य-धाराओं का कोई विशेष चरित्रात्मक तुलनात्मक अध्ययन नहीं प्रस्तुत किया गया—वैसे हिन्दी छायावाद के विभिन्न पहलुओं का अनेक दृष्टियों से अध्ययन किया गया है और सार-गर्भित निष्कर्ष भी निकाले गये हैं। इनमें से कुछ अध्ययन, छायावादी कवियों तथा उनके काव्यों से सम्बन्धित हैं, कुछ छायावाद की सम्पूर्ण धारा में कुछ पुष्पक पुस्तक के रूप में हैं और कुछ अन्यत्र प्रकाशित सैकों अथवा एक ही पुस्तक में विवेचित खण्डों के रूप में। ये अध्ययन अपनी सीमा के भीतर पूर्ण और वैज्ञानिक कहे जा सकते हैं, किन्तु मुझे इनमें साथ से अधिक जो बात खटकी, वह यह है कि छायावादी काव्यधारा का अधिकांश सामाजिक, दार्शनिक किंवा आध्यात्मिक, और राजनैतिक सदर्भों से ही बँधा रहा और इसका विमुक्त साहित्यिक धरातल पर—कतिपय ग्रन्थों को छोड़कर अध्ययन नहीं किया जा सका। मेरा अपना विचार है कि छायावादी काव्यधारा जैसी स्वच्छन्द और कला-अभिप्रेत धारा का अध्ययन जितना विमुक्त साहित्यिक धरातल पर न्यायोचित और उपयोगी हो सकता है, उतना अन्य किसी धरातल पर नहीं। मैंने छायावादी काव्य-धारा को इसी दृष्टि से परखने की चेष्टा की। यह तो रही हिन्दी छायावादी काव्य के आकलन की बात। अब तेलुगु स्वच्छन्दतावाद की स्थिति पर विचार करना है। तेलुगु स्वच्छन्दतावाद का समीक्षात्मक अध्ययन एक तरह से नहीं के बराबर है। इसके ऊपर तेलुगु में एक भी ऐसा समीक्षात्मक ग्रन्थ नहीं है जिसमें इसकी प्रवृत्तिगत विरोधताओं एवं उपलब्धियों का सम्यक परीक्षण और मूल्यांकन किया गया हो। वस्तुतः अभी तेलुगु का समीक्षा-साहित्य ही पर्याप्त प्रौढ़ नहीं हो पाया है। अतः इससे वैज्ञानिक अध्ययन की आशा करना भी उचित नहीं। अब तक तेलुगु-स्वच्छन्दतावाद के कवियों और काव्यों के ऊपर यदा-कदा पत्र-पत्रिकाओं में छुटपुट लेख ही निकल पाये हैं। अतः हिन्दी की स्वच्छन्दतावादी काव्य-धारा के साथ तेलुगु स्वच्छन्दतावाद का तुलनात्मक अध्ययन करते समय मुझे अपनी शक्ति और सीमा के भीतर ऐतदर्थ्य नयी दृष्टि हो नहीं, वैज्ञानिक समीक्षा का प्रौढ़ धरातल भी प्रतिस्थापित करना पड़ा। इस

कार्य में मगसे बड़ी फटिनाई यह रही कि स्वयं ममीता-भूमि ही बाग हो खोदिये, सभी कवियों के काव्यों अथवा पुटकल रचनाओं तक वो प्राप्ति कर लेना असम्भव था। साध्य और दुष्कर रहा। कारण, हम धारा के कविपथ प्रमुख कवियों के पुष्ट ही महत्वपूर्ण काव्य पुस्तकाकार रूप में प्रकाशित हो पाये हैं, दोष सम्पूर्ण काव्य या तो काव्य सग्रहों में या प्राचीन पत्र-पत्रिकाओं में या पाण्डुलिपियों में ही पड़े हुये हैं। मैंने यथाशक्ति परिश्रम करके इन्हें जोड़ने और समझने का प्रयत्न किया है।

हिन्दी और तेलुगु की स्वच्छन्दतावादी काव्य-धाराओं की उपर्युक्त पुष्टभूमि में अपने अध्ययन की अत्यधिक सांख्यिक और वैज्ञानिक बनाने के निमित्त मैंने द्विपुरी दृष्टि का समधान किया है। इन में से एक है साहित्यिक आकसन की, दूसरी है पूर्वाग्रह-मुक्तता की। किसी भी काव्यधारा का मूल्यांकन या तो पूर्वनिर्धारित मान्यताओं अथवा विचारों के आधार पर किया जाता है या उसी के भीतर में अन्वेषित मूल्यों के आधार पर। दूसरे प्रकार की यह पद्धति साहित्यिक मूल्यांकन की विशुद्ध पद्धति है। परन्तु इसका यह तात्पर्य कदापि नहीं कि काव्य-धारा या काव्य विरोध के निर्णायक परिवर्तनों को विरहित किया जाय। मचनी बात तो यह है कि जीवन और साहित्य दोनों ही अपने प्रकृतिगत वैशिष्ट्य के साथ एक दूसरे के पूरक हैं। हम अर्थ में जीवन की सर्वथा उपेक्षा सम्भव ही नहीं—अन्तर एक के क्षेत्र में दूसरे के प्रमुख न होकर गौण होने का है। मैंने हम तथ्य को गंदा ध्यान में रखते हुये जहाँ एक ओर भाव और कला की गहराइयों में उतरने की और दूसरी गुणम-विषम छवियों को समग्र रूप में पकड़ने की चेष्टा की है, वहाँ दूसरी ओर ऊपरी साम्य-वैषम्य या समग्रता को खण्ड-खण्ड कर देने वाली अनावश्यक काँट-झाँट से अपने को भरताक बचाया। ऐसा करते समय मैंने अपने को पूर्णतः पूर्वाग्रहमुक्त रखा है। जो तथ्य अथवा सत्य जिस रूप में मेरे सामने उभरा, उसे उसी रूप में मैंने व्यक्त करने का प्रयत्न किया। अपने इस दृष्टिकोण को सफलतापूर्वक कार्यान्वित करने के लिये प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध को मैंने आठ अध्यायों में विभाजित किया है।

प्रथम अध्याय है—“तुलनात्मक अध्ययन की प्रथिया तथा उपादेयता” इसमें तुलनात्मक अध्ययन का सैद्धान्तिक विवेचन किया गया है, जिसमें अनुसंधान, आलोचना तथा तुलनात्मक अध्ययन के बीच अन्तर दिखाते हुये तुलनात्मक अध्ययन के लक्ष्य, प्रकार, महत्व आदि पर विचार किया गया है। साथ ही भारतीय भाषाओं के साहित्य में तुलनात्मक अध्ययन की आवश्यकता तथा सम्भावना की रूप-रेखा निर्धारित करते हुये हिन्दी में तुलनात्मक अध्ययन का इतिहास भी प्रस्तुत किया गया है।

द्वितीय अध्याय—“पृष्ठभूमि” का है। इसमें मैंने हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्यधाराओं के उद्भव तथा विकास में योगदान देने वाली सांस्कृतिक, आर्थिक, सामाजिक, सांस्कृतिक एवं साहित्यिक परिस्थितियों तथा उनके प्रभावों को स्पष्ट किया है।

तीसरा अध्याय है—“स्वच्छन्दतावादः स्वल्प विवेचन तथा साहित्यिक मान्यताये।” इसमें परम्परावादी तथा स्वच्छन्दतावादी काव्य में प्रवृत्तिगत एवं प्रवृत्तिगत भेद दिखाने हुये स्वच्छन्दतावाद के, स्वल्प-निर्णायक तत्वों तथा भावना, कल्पना, आत्मानुभूति, प्रकृति-मोह, काव्य-कला आदि का, सांगोपांग विवेचन और इनमें अन्तर्निहित शास्त्रीय दृष्टिकोण का विवेचन किया गया है।

चतुर्थ अध्याय—“स्वच्छन्दतावादी काव्य-धाराओं का श्रमिक विकास” है। और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी का विकास-क्रम दिखाते हुये यह स्पष्ट किया गया है उन्होंने किस प्रकार विभिन्न आन्दोलनों के रूप को ग्रहण किया है। दोनों की तुलना भी प्रस्तुत की गई है।

पंचम अध्याय—“भाव-पक्ष” का है। इसमें हिन्दी और तेलुगु की स्वच्छन्दतावादी काव्य-धाराओं के भाव पक्ष को आरम्भमिव्यंजना, अनुभूति, भावना की तीव्रता, विचार-धारा तथा प्रकृति-चित्रण के शीर्षकों में विभक्त कर इनके सांगोपांग अध्ययन प्रस्तुत किये गये हैं।

षष्ठम अध्याय—“कला पक्ष” का विवेचन हुआ है। इसमें हिन्दी और तेलुगु की स्वच्छन्दतावादी काव्य-धाराओं ने कला-सौष्ठव का अध्ययन भाषा और शब्द-चयन, शैली, अप्रस्तुत विधान, चित्रण-कला, छन्द, लय और संगीत तथा काव्य-रूप आदि काव्य-कला के उपकरणों के आधार पर किया गया है।

सप्तम अध्याय में—“हिन्दी और तेलुगु के प्रमुख स्वच्छन्दतावादी कवियों—मुख्यतः मुमित्रानन्दन पन्त और देवुलपल्लि कृष्णशास्त्री, जयशंकर प्रसाद और विश्वनाथ सरयनारायण, सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला और बसवराजु अप्पाराव, महारैदी बर्मा और चाविल बगारम्मा, आदि का—उनके व्यक्तित्व एवं कृतिस्थ के आधार पर तुलनात्मक अध्ययन प्रस्तुत किया गया है। वैसे सर्वत्र तुलना के दोस आधार नहीं मिल सके हैं। ऐसे स्थानों पर मैंने जितने तुलनीय आधार उपलब्ध हो सके उन्हें तो ले लिया, शेष को छोड़ दिया—आधार रहित तुलना का मैंने कोई औचित्य नहीं समझा।

अष्टम अध्याय—“उपसंहार” का है। इसमें हिन्दी और तेलुगु की स्वच्छन्दतावादी काव्य-धाराओं को प्रभावित करने वाले तत्वों की पृष्ठभूमि में इनकी मुलतः विशेषताओं और भास्वर उपलब्धियों का संक्षिप्त व्यौरा प्रस्तुत किया है। एक प्रकार से इसे सारतत्व भी कह सकते हैं।

अपने इस अध्ययन के द्वारा मैंने हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों तथा काव्यों को प्रभावित करने वाली चेतना के विभिन्न प्रकारों को परमते हुए

दोनों प्रदेशों के कवियों की चित्तवृत्तियों में प्रतिबिम्बित साम्यभूतक और वैषम्यमूलक आधारों का सन्धान किया है और इन आधारों पर सम्यक् उपलब्धियों का सम्पर्क मूल्यांकन करके इस सत्य का उद्घाटन किया है कि तात्त्विक अभेद और एकरूपता के होते हुये भी इन काव्य-धाराओं के स्वरूप में भिन्नता आ गई है। साम ही ये दोनों धाराएँ एक दूसरे के बहुत निकट हैं।

तुलनात्मक अध्ययन में सब में बड़ी कठिनाई तेलुगु के काव्य-वैभव को अधुण्य राखते हुये हिन्दी में उन्हें प्रस्तुत करने की रही। जिस साहित्यिक दृष्टि से मैं इन काव्यों का तुलनात्मक अध्ययन करना चाहता था वह तेलुगु काव्य के आवश्यक उद्धरणों के गद्यानुवाद से सम्भव नहीं था। अतः मैंने हिन्दी पद्य में ही तेलुगु के उद्धरणों का भावानुवाद उस भाषा के शब्द-शिन्धु एवं अभिव्यक्ति-कोशाल की और सजग रहकर, किया है। इसमें मैंने यथानुविन तेलुगु काव्य सौन्दर्य को हिन्दी भाषा की प्रकृति के अनुसार साकार करने की चेष्टा की है। इस पद्धति से तेलुगु स्वच्छन्दतावादी काव्य की बाह्य जानकारी को ही न प्राप्त कराकर, मैंने इसके उत्स में रसास्वादन कराने का प्रयास भी किया है।

प्रस्तुत शोधकार्य मेरे लिये अत्यन्त श्रम-साध्य और दुष्कर रहा। जिस दृष्टि से मैं तुलनात्मक अध्ययन करना चाहता था, अपनी निजी सीमाओं के कारण मेरे लिये यह और भी कठिन होता रहा। कई बार हतोत्साहित भी हो गया। लेकिन डा० विजयपालसिंह जी ने अपने वात्सल्यमय स्नेह से समय-समय पर प्रोत्साहित किया। उसी का परिणाम ही प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध है। अतः मैं उनके प्रति अपना आभार प्रकट करता हूँ। इस कार्य में मैंने हिन्दी और तेलुगु के कई मूर्धन्य विद्वानों से जो सहायता ली है, उसके लिये मैं उन सब का कृतज्ञ रहूँगा। यह ग्रन्थ मेरे शोध प्रबन्ध का परिमार्जित रूप है। मैंने अप्रासंगिक एवं अनावश्यक विस्तार को समाप्त किया है। आशा है कि हिन्दी प्रेमी संसार मेरे इस शोध-प्रबन्ध का स्वागत करेगा।

हिन्दी विभाग,

आन्ध्र विश्वविद्यालय

वाल्टेर (आन्ध्र प्रदेश)

डा० पी० आदेश्वरराव

प्रथम अध्याय

१. विषय प्रवेश

१. शोध की प्रक्रिया एवं लक्ष्य :—

हिन्दी में अनुसंधान की प्रक्रिया अत्यन्त प्राचीन होने हुए भी गत दो दशान्दियों से वह अंग्रेजी शब्द “रिसर्च” (Research) का पर्याय बन गयी है। अनुसंधान के तीन विनिष्ट धर्म माने जा सकते हैं—१. नवीन तथ्यों की खोज, २. उपलब्ध तथ्यों की नवीन व्याख्या और ३. ज्ञान क्षेत्र का विस्तार। तथ्यों की खोज और उनकी व्याख्या में पर्याप्त अन्तर है। सत्य के प्रत्येक रूप के साथ अनेक तथ्यों का सम्बन्ध होता है। इन में से कुछ तथ्य तो प्रकाश में आते हैं और अनेक प्रच्छन्न रह जाते हैं। इस प्रकार जो प्रच्छन्न तथ्य काल के अंध-गर्त में बिलीन हो गये हैं, उनकी खोज करना अत्यन्त आवश्यक है। इसमें इस निष्कर्ष पर न पहुँचना चाहिये कि तथ्यानुसंधान मुख्यतः प्राचीन विषयों की शोध में ही सम्भव हो सकता है। तथ्यानुसंधान के प्रधानतः दो रूप हैं—

१. काल-प्रवाह में सुप्त तथ्यों की खोज।

२. विषय में निहित तथ्यों की खोज।

जैसे तथ्यों के पारस्परिक सम्बन्ध का उद्घाटन करना ही तथ्याभ्यास का लक्ष्य है। इसके द्वारा मानव-सत्य या मानव चेतना एवं प्रतिभा का दर्शन कराया जाता है। इस प्रकार तथ्याभ्यास से मानव-आत्मा का साक्षात्कार करना ही इस रूप का ध्येय है। अनुसंधान का मीमांसा तत्व है ज्ञान-क्षेत्र का विस्तार। वास्तव में यही अनुसंधान का प्राण है। तथ्यों की खोज और उनकी व्याख्या (तथ्याभ्यास) इसी तत्त्वोपनिधि के साधन माध्यम हैं। ज्ञान-वृद्धि ही अनुसंधान का मूल उद्देश्य है। जो विवेचन ज्ञानवृद्धि में सहायक न होगा, वह अनुसंधान की परिधि में नहीं आयेगा। अतः ज्ञान शिनिज का विस्तार ही अनुसंधान का मुख्य धर्म है।

“आलोचना” का शाब्दिक अर्थ है समग्र निरीक्षण। साहित्यिक आलोचना साहित्यिक कृतियों का सांपोषांय निरीक्षण करती है। इस प्रक्रिया के तीन विनिष्ट

अंग है—१. प्रभाव-ग्रहण, २. धारणा और विश्लेषण, ३. मूल्यांकन या निर्णय (Judgement)। आलोचना कलाकृति के द्वारा पाठक या दर्शक के हृदय में उत्पन्न प्रभाव की प्रतिक्रिया को व्यक्त करती है। वास्तव में वही पाठक आलोचक बनता है, जिसमें कलाकृति के आस्वादन के पश्चात् अपने हृदय पर पड़े हुए प्रभाव को अभिव्यक्त करने की क्षमता हो। दूसरा अंग उस प्रतिक्रिया की प्रियता या अप्रियता के कारणों का विश्लेषण करता है। अन्त में उपर्युक्त दोनों प्रतिक्रियाओं के आधार पर कलाकृति का मूल्यांकन किया जाता है।

किन्तु यहाँ प्रश्न यह उठता है कि अनुसंधान और आलोचना पर्यायवाची शब्द हैं या दोनों में कुछ पायबन्ध भी है? वास्तव में ये दोनों पर्यायवाची शब्द नहीं हैं क्योंकि दोनों साहित्य-विद्या के दो उपभेद हैं। दोनों की प्रक्रिया में भी साम्य है। तथ्यों का सकलन, उनकी व्याख्या और निष्कर्ष का उपयोग दोनों करते हैं। फिर भी इन दोनों के दृष्टिकोण में भिन्नता है। अनुसंधान अन्वेषण पर अधिक बल देता है तो आलोचना निरीक्षण पर। कलात्मक आलोचना का अनिवार्य अंग है, किन्तु अनुसंधान का नहीं, यदि है भी तो गौण रूप में। अनुसंधान का उद्देश्य ज्ञान-वृद्धि है और आलोचना का आत्मा का साक्षात्कार कराना तथा मर्म का उद्घाटन करना है। इस विषय में मान्य आलोचक डा० तगेन्द्र के विचार द्रष्टव्य हैं—“तत्त्व-दृष्टि से यदि हम विचार करें तो विद्या के सभी भेदों का एक ही उद्देश्य निर्धारित किया जा सकता है और वह है सत्य की उपलब्धि। तथ्य और सत्य में यह भेद है कि एक केवल बोध का विषय है और दूसरा अनुभूति का। बोध का अर्थ है ऐन्द्रिक अथवा बौद्धिक प्रत्यक्ष और अनुभूति का अर्थ है मर्म का साक्षात्कार। मर्म के साक्षात्कार के लिये तथ्य बोध से आगे चलकर तथ्य के द्वारा व्यञ्जित सत्य की अवगति आवश्यक है। यही आलोचना की चरम परिणति है और मेरा आग्रह है कि अनुसंधान की चरम परिणति भी यही होनी चाहिये।” यह अनुसंधान की उच्चतर भूमि है। इस लक्षण की सिद्धि के बिना अनुसंधान केवल तथ्य-बोध का साधन होकर रह जाता है, सत्य की सिद्धि का माध्यम नहीं।” वास्तव में उच्चतर आलोचना उत्तम अनुसंधान भी है और उच्च कीटि का साहित्यिक अनुसंधान आलोचना से अभिन्न है।

२. शोध की प्रक्रिया और तुलनात्मक अध्ययन का महत्व :—

अनुसंधान और तुलनात्मक अध्ययन में भी कुछ भिन्नता दृष्टिगोचर होती है। अनुसंधान की प्रक्रिया में तुलनात्मक-विधान की भी सहायता ली जाती है और तुलनात्मक अध्ययन में भी गम्भीर अन्वेषण, परीक्षण और निष्कर्ष आदि साहित्यिक

आलोचना एवं अनुसंधान की प्रक्रियाओं में सामं उठाया जाता है। तुलनात्मक अध्ययन अनुसंधान की अपेक्षा आलोचना के ही निकट पड़ता है। वास्तव में तुलनात्मक अध्ययन का उत्तरदायित्व आलोचना एवं अनुसंधान से भी महत्वपूर्ण है। वह मानव या व्यक्ति के सीमित ज्ञान-क्षेत्र का विस्तार करता है और उसकी भाषा, साहित्य एवं देश के ग्रन्थों को ज्ञानार्जन में बाधा डालने नहीं देता। पाश्चात्य विद्वान मैक्समूलर के अनुसार "सभी उच्चतर ज्ञान की प्राप्ति तुलना से हुई है और वह तुलना पर ही आधारित है।" हेच. एम. पोसेनेट महाशय के अनुसार तुलनात्मक साहित्य का अनुशीलन विविध जातियों को निकट लाकर, उनके मूलनात्मक भाव-विहास में सहयोग देता है। द्रम प्रकार तुलनात्मक अध्ययन उच्चतर ज्ञान-वृद्धि में सहायक होता है। वह साहित्य के क्षेत्र में एक ही साहित्य के या विभिन्न साहित्यों के लेखकों या प्रवृत्तियों की तुलना कर उनके बीच के साम्य या वैषम्य का उद्घाटन करता है, उनके कारणों की भी खोज करता है। अतः यह ज्ञान और भी समग्र और पूर्ण होने की अधिक सम्भावना है। अतः हम यहाँ तुलनात्मक अध्ययन के महत्व पर विचार करेंगे।

विश्व के विभिन्न देशवासियों के बीच जाति, वर्ण और धर्म आदि के वैमनस्य के होते हुये भी उनके मस्तिष्क एवं हृदय में प्रायः समानता पायी जाती है। चिरन्तन काल से मानव-मस्तिष्क मानव-हृदय विहास के पथ पर अग्रसर होते आये हैं और विश्व-मानव के सतन् प्रयागों ने विश्व-जीवन को प्रचस्त बना दिया है। जीवन के क्षेत्र में ही नहीं, अपितु कला और साहित्य के क्षेत्र में भी विश्व-मानव का सम्पूर्ण बाह्य एवम् आभ्यन्तरिक व्यक्तित्व स्वयं अभिव्यक्त होता आ रहा है। विश्व के सभी महत्वपूर्ण साहित्यों पर दृष्टिपात करने से यह स्पष्ट हो जाता है कि विश्व-साहित्य में अभिव्यक्त मानव-चेतना एवं मानव-हृदय एक ही हैं। मानव-समाज के क्रमिक-विकास में विभिन्न-सामाजिक परिस्थितियों से गुजरते हुये भी इस प्रकार मानव-मन अपने देश, काल, भाषा एवं साहित्य के ग्रन्थों को पारकर विश्व-साहित्य के माध्यम से अपने सार्वभौमिक एवं चिरन्तन स्वरूप का परिचय देता आ रहा है। "वातावरण, रीतिरिवाज, संस्कृति एवम् नम्यता आदि विषयों में भिन्नता होते हुये भी मानव-मन एक ही सीधे में बसा है।" मानव की यह एकता साहित्य एवं कलाओं में अपना

1. ".....all higher knowledge is gained by comparison and rests on comparison." (Lectures on the Science of Religion: Max Muller. P. 12)
2. "Despite the differences in environment, in manners, in cultures and civilizations, the human mind is cast in the same mould." ('साहित्य-दर्शन' पर एक दृष्टि : Dr. G. S. Mahajani ; in "साहित्य-दर्शन"—प्रथम भाग—P. 6)

समग्र स्वरूप ग्रहण करती है। महाकवि वर्ड्सवर्थ के अनुसार भी "यल और वातावरण, भाषा और रहन-सहन, शासन और रीति-रिवाज आदि में भिन्नता होते हुए भी सदा से सम्पूर्ण विश्व में व्याप्त विशाल मानव-समाज के साम्राज्य की कवि अपने आवेग और ज्ञान के सुत्रों से बाँध देता है।"

विभिन्न साहित्यों के अध्ययन से साहित्य के दो प्रधान तत्त्व हमारे सम्मुख आते हैं—

(१) विभिन्न साहित्यों में अभिव्यक्त मानव-चेतना (मानव-हृदय एवं मस्तिष्क) की एकता।

(२) उन साहित्यों की विशेषतायें और विशेषणतायें जिन के कारण उनका अपना पृथक् अस्तित्व है। उन साहित्यिक भाषा-प्रदेशों के जन-समुदाय के सामाजिक एवं प्राकृतिक वातावरण, मध्यता, संस्कृति आदि के कारण विभिन्न साहित्यों में पार्यक्य आ जाता है।

विश्व के सभी साहित्य इन दो तत्त्वों के आनुपातिक मिश्रण से निमित्त हुये हैं। पाश्चात्य साहित्यों के बीच समानता, भिन्नता की अपेक्षा अधिक मुखर एवं स्पष्ट है और भारतीय साहित्यों के विषय में भी यही कहा जा सकता है। किन्तु पाश्चात्य और भारतीय साहित्यों में भिन्नता की मात्रा अवश्य कुछ अधिक ही है। इसी तरह तुलनात्मक अध्ययन के भी उपयुक्त दोनों पक्ष हैं और वह दोनों के कारणों को भी ढूँढ निकालता है।

वास्तव में भाषा और साहित्य दो भिन्न शब्द हैं और साहित्य के लिये भाषा का कोई वन्धन स्वीकार्य नहीं। भाषा केवल साहित्य की अभिव्यक्ति की माध्यम मात्र है। साहित्य में मानव-समुदाय के भाव-जगत् एवं विचार-जगत अभिव्यक्ति पाते हैं। विभिन्न साहित्यों के भाव-जगत् प्रायः एक-से रहते हैं और भाषा की भिन्नता तथा अन्य कारणों से उन में किंचित् पार्यक्य अवश्य आ जाता है। "हर एक भाषा की अपनी विशेषता है। किन्तु सभी भाषाओं में भावों का अस्तित्व है। भाव मानव-निष्ठ है।"

1. "..... in spite of difference of soil and climate, of language and manners, of laws and customs" --- the poet binds together by passion and knowledge the vast empire of human society, as it is spread over the whole earth and over all time" (—Wordsworth: Qt by Charles Baker in 'English Romantic Poets' Ed by M. H. Abrams: P. 102, 103.)

और भाषा जाति-निष्ठ। यह जाति-निष्ठ भाषा भाषी में वितरणता साती है^१। अतः भिन्न साहित्यों की भाषायत विशेषताओं में-ने साहित्यगत एक रूपता या समानता का निरूपण करना तुलनात्मक अध्ययन का मुख्य उद्देश्य है। विभिन्न प्रादेशिक साहित्यों के बीच भिन्नताओं के कारणों की खोज करना भी उस का दूसरा उद्देश्य है। तुलनात्मक अध्ययन का महत्व मानवतावाद एवं विश्व-मानव की भ्रातृ-भावना के साथ और भी बढ गया है विश्व-मानव के भाव और विचार विश्व-साहित्य के रूप में संचित हैं। विश्व-साहित्य की एकता का निरूपण और उसके द्वारा विश्व-मानव की एकता का उत्पादन तुलनात्मक अध्ययन का और एक उद्देश्य है। इस प्रकार यह भली भाँति देखा जा सकता है कि तुलनात्मक अध्ययन का सत्य हमारे सीमित ज्ञान का विस्तार करना है और अन्य साहित्यों की उपलब्धियों से भी हमें अवगत कराना है। उस समय मानव अपने देग, भाषा, जाति और काल के बन्धनों को पारकर विश्व-साहित्य तथा विश्व-मानव के उच्चतर साहित्यिक एवं कलात्मक उद्गारों को देखकर उसके रंग-मिथु में डूब जाता है। मानव अपने भाषा, प्रान्त एवं जातिगत अहं को त्यागकर निलिप्त, बिन्दु गम्भीर होकर मानव-मूर्त्यों को परखने लगता है तो उसे विश्व-मानव-हृदय की धड़कन सुनाई पड़ती है। अतः दो साहित्यों का तुलनात्मक अध्ययन भी मानव के इस महान लक्ष्य के संकल्प का हृद अंग बनकर उगी मात्रा में मानव-ममात्र के ज्ञान-क्षेत्र के विस्तार में सहायक मिट्ट होना है। मगोर में, चिरन्तन मानवीय प्रतिभा की मिट्टि विश्व के साहित्य-बोपों में संचित है जिसके सार्वभौमिक स्वरूप पर प्रकाश डालकर तुलनात्मक अध्ययन मानव के ज्ञान-क्षितिज को विस्तृत करता है।

३. तुलनात्मक अध्ययन की प्रक्रिया का स्थूल तथा सूक्ष्म रूप :-

इसके पदचान् यह गोचना आवश्यक हो जाता है कि तुलनात्मक अध्ययन की प्रक्रिया कैसी होनी चाहिये ? उसके मानदण्ड क्या हैं ? वास्तव में तुलनात्मक अध्ययन उसी समय सफल माना जायगा जब कि अध्ययन की दो विषय-वस्तुओं में अधिक समानता हो या वस्तुएँ कम-से-कम एक ही सूत्र में बंधी हुई हों। तुलना में तो समानता या एकरूपता की अधिक बात मिलना चाहिये। वैसे तो भिन्नताएँ सर्वत्र

१. " ये भाष का भाषालक्षणम् विशेषम् । कानि भावमुत्तु सर्वं भाषतंदु पुंडुत्तु । भावमुत्तु मानव निष्ठमुत्तु, भाष जाति निष्ठम् । ई जाति निष्ठ में भाष भावमुत्तयन्दु कूड विलक्षणत्वम् संपादित्तु" । (नेत्रु—ना रचना: विदधनाय सत्यनारायण । विदधयो विदधनाय साहित्य संचिका (जनवरी १९५४) : पृष्ठ : ६)

दिखाई पड़ती है। जिस प्रकार साहित्यिक अनुसंधान के स्थूल एवं सूक्ष्म रूप हैं उसी प्रकार तुलनात्मक अध्ययन में भी ये दोनों रूप पाये जाते हैं। तुलनात्मक अध्ययन का स्थूल रूप वह है जिस में भिन्न साहित्यों या एक ही साहित्य के दो युगों या दो प्रवृत्तियों के वर्ण्य-विषय, काल-विभाजन, सामाजिक एवं सांस्कृतिक परिस्थितियाँ और उसके अन्तर्गत आने वाले कवियों एवं उनमें प्रयुक्त अन्वयों तथा छन्दों की लम्बी सूची आदि या जल्द हो। दो कवियों के विषय में भी रूप समझ आ जाता है। यह तो केवल तथ्यों का संकलन मात्र होता है जो आगे चलकर किसी सत्य के उद्घाटन में सहायक हो सकते हैं। सत्य के आविष्कार में इस स्थूल सामग्री का उपयोग किया जा सकता है। अतः हम यह नहीं कह सकते कि साहित्यिक अनुसंधान के इस रूप का स्वयं अपने में कोई महत्व या मूल्य नहीं, किन्तु यह अनुसंधान की उच्चतर भूमि तो नहीं हो सकती। साहित्यिक अनुसंधान के माध्यम-साथ तुलनात्मक अध्ययन में भी इस पर दृष्टिपात किया जाता है कि आलोच्य साहित्यों में किस प्रकार मानव के उच्चतर मूल्यों, विचार-धाराओं, चिंतन-प्रणामियों एवं अनुभूतियों को अभिव्यक्ति मिली है जो उन साहित्यों के माध्यम से प्रकट हुई हैं। इन्हीं मानव मूल्यों का उद्घाटन तथा अज्ञात ज्ञान-राशि का प्रकाशन ही तुलनात्मक अध्ययन का मुख्य उद्देश्य है। यही साहित्यिक तुलनात्मक अध्ययन का सूक्ष्म रूप है। "सच्ची साहित्यिक विद्वत्ता स्थूल तथ्यों पर नहीं, अपितु मूल्यों तथा गुणों पर निर्भर करती है।" तुलनात्मक अध्ययन के सूक्ष्म रूप के उद्घाटन करने में उसका स्थूल रूप केवल साधन बन जाता है। अतः उच्चतर तुलनात्मक अनुसंधान करने के लिये आलोचक को आलोच्य साहित्यों के माध्यम से मानव-मूल्यों का निर्धारण करना चाहिये और उस कार्य के लिये सभी उपलब्ध सामग्री का समुचित उपयोग भी करना चाहिये। "सम्पूर्ण साहित्यिक प्रक्रियाओं की परीक्षा करना, उनकी तुलना करना, उनकी एकत्रित करना, उनका वर्गीकरण करना, उनके कारणों की खोज करना तथा उनके परिणामों को निर्धारित करना ही तुलनात्मक साहित्य का वैज्ञानिक ध्येय है।"

1. ".....True literary scholarship is not concerned with inert facts but with values and qualities" (The crisis of comparative Literature - Rene Wellek - P 156)
2. "To examine then the phenomena of literature as a whole, to compare them, to group them, to classify them, to enquire into the causes of them, to determine the results of them—this is the true task of comparative literature." (Publications of the Modern Language Association of America, 1896, Ed. by James W Bright Taken from the essay 'The Comparative Study of Literature' : by A. R. Marsh : P. 166)

४. तुलनात्मक अध्ययन का वर्गीकरण :—

अब हमें देखना है कि तुलनात्मक अध्ययन कितने प्रकार से किया जा सकता है ? मेरे दृष्टिकोण के अनुसार तीन प्रकारों में तुलनात्मक अध्ययन की प्रक्रिया को बाँट सकते हैं और विषय के स्वभाव के अनुसार हर प्रकार को पुनः विभिन्न भागों में विभाजित कर सकते हैं । वे इस प्रकार हैं—

(१) एक ही साहित्य के अन्तर्गत तुलनात्मक अध्ययन :—

इसको भी और तीन भागों में विषय की सीमा के अनुरूप विभाजित कर सकते हैं । वे इस प्रकार हैं :—

(अ) दो कवियों या कवियों की तुलना :

इसके उदाहरण के रूप में डा० गोविन्द त्रिमुणायत लिखित “कबीर और जायसी के रहस्यवाद का तुलनात्मक अध्ययन” को लिया जा सकता है ।

(आ) दो प्रवृत्तियों की तुलना :

“द्विवेदी-गुप्तान कविता और छायावाद का तुलनात्मक अध्ययन” जैसे विषय पर एक तुलनात्मक प्रबन्ध लिखा जा सकता है ।

(इ) दो युगों की तुलना :

“हिन्दी के भक्ति-काल और रीतिकाल के काव्य का तुलनात्मक अध्ययन” जैसे विषय पर तुलनात्मक अध्ययन हो सकता है ।

(२) एक साहित्य का अन्य साहित्यों पर प्रभाव :—

यह प्रभाव तीन रूपों में पड़ सकता है :—

(अ) एक साहित्य का दूसरे साहित्य पर प्रभाव :

इसके उदाहरण के रूप में डा० सरनानिह शर्मा “अरुण” का शोध-प्रबन्ध “हिन्दी-साहित्य पर संस्कृत-साहित्य का प्रभाव (१४००-१६०० ई०)” और डा० दिव्यनाथ मिश्र का शोध-प्रबन्ध “हिन्दी भाषा और साहित्य पर अंग्रेजी प्रभाव” आदि लिए जा सकते हैं ।

(आ) एक साहित्यिक व्यक्तित्व का अन्य साहित्यों पर प्रभाव :

“हिन्दी कवियों पर खोज का प्रभाव” जैम शिव पर एक प्रबंध प्रस्तुत किया जा सकता है ।

- (६) एक साहित्यिक प्रवृत्ति या काव्य-धारा का दूसरे साहित्य की प्रवृत्ति या काव्य-धारा पर प्रभाव :

“अंग्रेजी स्वच्छन्दतावाद का दायराज पर प्रभाव” इन विषय पर एक उच्चकोटि का प्रबंध प्रस्तुत किया जा सकता है ।

- (२) दो या उससे अधिक साहित्यों का तुलनात्मक अध्ययन.—

विषय के अनुसार इसके अन्तर्गत चार विभाग कर सकते हैं । —

- (अ) दो कवियों की तुलना :

इसके उदाहरण स्वल्प डा० क० बट्टेश्वर राई का शोध प्रबंध “कबीर और घेसना का तुलनात्मक अध्ययन” को लिया जा सकता है ।

- (आ) दो विशिष्ट कृतियों की तुलना :

डा० रामनाथ त्रिपाठी का शोध-प्रबंध “कृतिवासी बगला रामायण और रामचरित मानस का तुलनात्मक अध्ययन” तथा डा० गंकरराज नायडू का शोध-प्रबंध “बम्ब रामायणम् और तुलसी रामायण का तुलनात्मक अध्ययन” इसके उदाहरण हैं ।

- (इ) दो प्रवृत्तियों या युगों की तुलना

इसके अन्तर्गत डा० रत्नकुमारी का शोध-प्रबंध “हिन्दी और बंगला के वैष्णव कवियों (१६ वीं शताब्दी) का तुलनात्मक अध्ययन”, डा० के० भास्करन नय्यर का शोध-प्रबंध “हिन्दी और मलयालम के भक्त कवियों का तुलनात्मक अध्ययन”, डा० हिरण्मय का शोध-प्रबंध “हिन्दी और कन्नड़ में भक्ति आन्दोलन का तुलनात्मक अध्ययन”, डा० प्रभाकर भास्करे का शोध प्रबंध “हिन्दी और मराठी का निर्गुण सत काव्य (११ वीं से १५ वीं शती - तुलनात्मक अध्ययन) आदि आते हैं ।

- (ई) किसी साहित्यिक विधा की तुलना

डा० पाण्डुरंगराव का शोध प्रबंध “आंध्र-हिन्दी-रूपक (हिन्दी और तेलुगु नाट्य-साहित्य का तुलनात्मक अध्ययन)” इसके अन्तर्गत आता है ।

उपपुक्त तीनों प्रकारों के अध्ययन में प्रथम में तो एक साहित्य के ही अंतर्गत तुलना होती है, अतः जैसे अध्ययन का महत्व उन्नी साहित्य तक ही सीमित रहता है। दूसरे प्रकार में तुलनात्मक अध्ययन एक साहित्य का अन्य साहित्यों पर प्रभाव को स्पष्ट करता है। इसमें यह स्पष्ट होता है कि एक साहित्य का प्रभाव अन्य साहित्यों के दृष्टिकोणों, भावों, विचारों एवं चिन्तन-प्रणालियों पर किस प्रकार पड़ता है और ऐसे प्रभावित साहित्य के प्रान्त की संस्कृति एवं सम्प्रदाय किस प्रकार परिवर्तित हुई है। "एक साहित्य के अन्य साहित्यों पर प्रभाव का अध्ययन करते हुये तुलनात्मक साहित्य वास्तव में उस साहित्य की समग्र संस्कृति का प्रभाव अन्य साहित्यों पर स्पष्ट करता है। सत्यतः यह प्रक्रिया एक साहित्य के विद्वान की अपनी संस्कृति के अतिरिक्त अन्य संस्कृतियों को प्रशंसा करने की वाध्य करता है। इस प्रकार वह इस विभक्त संसार में जन समुदाय को एक दूसरे के निकट लाने और मानव-जाति की भिन्नताओं की अनेका एकता पर बल देने की चेष्टा करता है।" विशाल संस्कृत-साहित्य का प्रभाव विश्व के सभी सम्य साहित्यों पर प्रत्यक्ष और परोक्ष रूप में दिखाई पड़ता है। जर्मन और अंग्रेजी साहित्यों पर तो यह प्रभाव और अधिक स्पष्ट है। इस प्रकार प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूप से अनादिकाल से ही पश्चात्य तथा भारतीय साहित्यों के बीच विचारों का आदान-प्रदान रहा है। अतः तुलनात्मक अध्ययन पश्चिमी और भारतीय साहित्यों की एकरूपता, भिन्नता और एक-दूसरे पर प्रभाव आदि का सागोपाग अध्ययन कर एक अभाव की पूर्ति अवश्य कर सकता है।

तीसरे प्रकार में तुलनात्मक अध्ययन अपने समग्र रूप में प्रकट होता है। इस में अनुसंधाता को दो साहित्यों का समुचित अध्ययन एवं अनुशीलन करना पड़ता है। उसे उन साहित्यों के मूल स्वरों के साथ-साथ साहित्यिक-प्रान्तों की संस्कृति, सम्प्रदाय एवं वातावरण का सम्यक् ज्ञान होना चाहिये। अन्यथा तुलनात्मक अध्ययन के गभीर एवं स्याई न होने का भय है। जैसे तुलनात्मक अध्ययनों से विभिन्न साहित्यों में

1. "Comparative Literature, in studying the impact of one literature, actually of a whole culture, on others, is really concerned with the appreciation of cultures other than that of the individual scholar. In this way it tends to bring people together in this divisive world and to stress the oneness of the human race rather than its differences. "(Comparative Literature Vol. I" proceedings of the Second Congress of the I. C. L. A. by William C. Friday (President) P. XXII.)

१२ | स्वच्छन्दतावादी काव्य का तुलनात्मक अध्ययन

बिखरी हुई मानव चेतना का स्पष्टीकरण हो जाता है। तुलनात्मक अध्ययन में प्रवृत्त अनुसंधान को निम्नलिखित विषयों पर ध्यान देना चाहिए—

१. अनुसंधान का दोनों आलोच्य साहित्यों और उनकी भाषाओं का अच्छा ज्ञान होना चाहिये।
२. दोनों साहित्यों को अध्ययन प्रस्तुत करते समय किसी एक साहित्य के प्रति अधिक आदर या पक्षपात की दृष्टि नहीं रखनी चाहिये। उसका विवेचन पूर्वाग्रहों से मुक्त होना चाहिये। अनुसंधान को सदा सतर्क एवं निरालस होने के साथ-साथ अध्ययन की मामिता एवं गहनता का परिचय देना चाहिये।
३. जहाँ तक हो सके, अनुसंधान को विषय की तुलना सभी दृष्टियों में करनी चाहिये। तुलना के लिये साहित्य के मूलभूत तत्वों पर ध्यान रित रहना अधिक आवश्यक है जिससे दोनों साहित्यों की एकरूप या भेदकता स्पष्ट हो जायें।
४. जहाँ तक हो सके अनुसंधान को मुख्य भाषा में अन्य साहित्य के उद्धरणों को अनूदित करके रखना अधिक उपयोगी सिद्ध होगा। उस के द्वारा मुख्य भाषा-भाषी सार को अन्य साहित्यों को समग्र रूप से समझने में सुविधा होगी।

५. भारतीय साहित्य में तुलनात्मक अध्ययन की आवश्यकता :—

भारत बहुत-सी भाषाओं का देश है और हर एक भाषा का अपना समृद्ध एक विकसित साहित्य भी है। इन साहित्यों के बीच अत्यधिक समानताएँ मिलती हैं। इन सभी प्रादेशिक साहित्यों की संगठित उपलब्धि ही भारतीय साहित्य की उपलब्धि है। इसके अतिरिक्त भारत के विभिन्न प्रान्तों का जनसमुदाय आपस में दृढ़ सांस्कृतिक सूत्रों में जुड़ा हुआ है। अतः प्रादेशिक साहित्यों के अन्तर्गत बिखरी हुई भारत की सांस्कृतिक एकता का अन्वेषण होना चाहिये। आचार्य नन्ददुलारे वाजपेयी जी का आग्रह है कि “भारतीय संस्कृति की एकता के वे तत्व प्रकाश में आने चाहिये जो विभिन्न प्रादेशिक साहित्यों के माध्यम से मुखर हुये हैं। ऐसे विषयों में सांस्कृतिक एकता और प्रादेशिक विशेषताओं का युग्मत्व अध्ययन अपेक्षित होगा। विभिन्न प्रादेशिक कवियों के वैशिष्ट्य के विषय में भी एक अध्ययन अपेक्षित हो सकते हैं जो जातीय जीवन की समग्रता को केन्द्र बनाकर किये गये। केवल स्फुट या परिच्छिन्न रूप से दो कवियों की विशेषताओं के प्रदर्शन का कोई अर्थ नहीं होता। इन सब कार्यों में हमारा लक्ष्य सांस्कृतिक पक्ष के सामूहिक उद्घाटन का ही हो सकता है। वस्तुतः

लोक-संस्कृति और प्रादेशिक संस्कृतियों से सम्बन्धित समस्त अनुशीलन जातीय जीवन की विविधता में एकता का संकेत करने का लक्ष्य ही रख सकता है।^१ अतः भारत के विभिन्न प्रादेशिक साहित्यों में जो समानताएँ एवं भिन्नताएँ मिलती हैं, उनके कारणों पर प्रकाश डालना अत्यन्त आवश्यक हो जाता है। सभी प्रादेशिक साहित्यों की तुलना कर, उनमें प्राप्त भारत की सांस्कृतिक एकता को निर्धारित कर, उसके आधार पर भारतीय साहित्य के मूल स्वरों के साथ-साथ उसके समग्र व्यक्तित्व तथा उसके सांस्कृतिक हृदय को भी स्पष्ट किया जा सकता है। इस प्रकार यह विश्वास करना बटिन नहीं है कि “भारतीय वाङ्मय अनेक भाषाओं में अभिव्यक्त एक ही विचार है।” देश का यह दुर्भाग्य है कि स्वतन्त्रता प्राप्ति तक विदेशी प्रभाव के कारण अनेकता को ही बल मिलता रहा है। इसकी मूलवर्ती एकता का सम्यक् अनुसंधान अभी होना है। इसके लिये अत्यन्त निस्संग भाव से, सत्य-शोध पर दृष्टि केन्द्रित रखने हुये भारत के विभिन्न साहित्यों में विद्यमान समान तत्वों एवं प्रवृत्तियों का विधिवत् अध्ययन पहली आवश्यकता है; यह कार्य हमारे अध्ययन और अनुसंधान की प्रणाली में परिवर्तन की अपेक्षा करता है। किसी भी प्रवृत्ति का अध्ययन केवल एक भाषा के साहित्य तक ही सीमित नहीं रहना चाहिये—वास्तव में इस प्रकार का अध्ययन अत्यन्त अपूर्ण रहेगा। भारतीय साहित्यों के बीच तुलनात्मक अध्ययन इस नियम और भी महत्वपूर्ण हो जाता है कि अनादिकाल से भारतवर्ष में एक ही विचार-धारा का, एक ही जीवन-दर्शन का, एक ही महान् आदर्श का प्रसार एवं प्रचार था। “भारत में सांस्कृतिक राष्ट्रीयता पहले उत्पन्न हुई, राजनीतिक राष्ट्रीयता बाद की जन्मी है” (संस्कृति के चार अध्याय : रामधारी सिंह दिनकर : द्वितीय संस्करण पृ० ४६८)। सामान्यतः विद्वान् संस्कृत भाषा तथा साहित्य का प्रभाव सभी साहित्यों पर पाया जाता है। भारतीय दर्शन तथा उसके अध्यात्मिक दृष्टिकोण का प्रभाव सभी साहित्यों पर न्यूनाधिक मात्रा में पाया जाता है। इन साहित्यों की मुख्य गतिविधियों में और भी मौलिक समानताएँ मिलती हैं, जिसमें यह स्पष्ट हो जाता है कि भारतीय साहित्य विभिन्न प्रादेशिक साहित्य समुदायों के समुहों से भरा हुआ एक ही उपवन है। जिस प्रकार पुष्पों के अपने पृथक् रूप-रंग के होते हुये भी उनमें एक ही रस का, एक ही मधु का, एक ही मुग्ध का अस्तित्व है उसी प्रकार विभिन्न प्रादेशिक साहित्यों के बाह्य-रूप रंगों में भिन्नता और आंतरिक चेतना की समानता दिखाई देती है। इस तरह प्रादेशिक साहित्य भारतीय साहित्य के उपवन में अपने बाह्य रूप-रंगों के

१. अनुसंधान की प्रक्रिया : विषय—निर्वाचन—१ (सेख से) : आचार्य नन्ददुलारे वाजपेयी। पृ० ७५—७६।
२. डा० नगेन्द्र के सर्वश्रेष्ठ निबन्ध : डा० नगेन्द्र। ‘भारतीय साहित्य की मूलभूत एकता’ नामक लेख से। पृ० ७०।

वैविध्य से उनकी विद्यालता और आंतरिक-समानता से उसकी अगच्छता का उद्घाटन कर उसके समग्र सौन्दर्य को द्विगुणोद्भूत करते हैं। अतः भारतीय साहित्य के समग्र स्वरूप का आवलन करने के लिये पहले उसके विभिन्न प्रादेशिक साहित्यों के बीच तुलनात्मक अध्ययन होना अत्यन्त आवश्यक है।

६. हिन्दी में तुलनात्मक अध्ययन का इतिहास :—

तुलनात्मक अध्ययन की दिशा में हिन्दी-अनुसंधान इस समय पथप्रदर्शन पर रहा है। यद्यपि इस क्षेत्र में अन्य क्षेत्रों की तुलना में अधिक कार्य सम्पन्न नहीं रहा, फिर भी उसकी उपलब्धि नगण्य नहीं है। हिन्दी अनुसंधान में विभिन्न माहिरों के लेखकों तथा प्रवृत्तियों के साथ हिन्दी साहित्य के लेखकों तथा प्रवृत्तियों के तुलनात्मक अध्ययन का कार्य धीरे-धीरे बल ग्रहण करता जा रहा है। इन दिशा में कुछ विद्वानों ने महत्वपूर्ण कार्य किया है। उनमें प्रथमतः श्रीमती सचीरानी गुर्दा का नाम उल्लेखनीय है। उनके “साहित्य-दर्शन” और “प्रेमचन्द और गोर्की” शीर्षक ग्रंथ महत्वपूर्ण हैं। पहले ग्रंथ में देश-विदेश के प्रमुख कवि-कलाकारों, उपन्यासकारों तथा विश्व-विख्यात साहित्यकारों की तुलनात्मक समीक्षा की गयी है। दूसरे ग्रंथ में हम के महान उपन्यासकार गोर्की और उपन्यास-सम्राट प्रेमचन्द के जीवन, व्यक्तित्व एवं कृतिरूप पर आलोचनात्मक निबन्ध प्रस्तुत किया गया है। इन दोनों ग्रंथों में आलोचना की मूढम एव गहन अध्ययन एवं चिंतन का परिचय मिलता है। “साहित्य-दर्शन” का प्रकाशन सन् १९५० में हुआ है। इसके पश्चात् भारतीय साहित्यों के बीच तुलनात्मक अध्ययन का स्वरूप षोडश-प्रबन्धों के रूप में समझ आता है। इस दिशा में प्रथम प्रयास श्री जगदीश गुप्त का है। सन् १९५३ में उनका शोध प्रबन्ध “हिन्दी और गुजराती कृष्ण काव्य का तुलनात्मक अध्ययन (१५ वीं, १६ वीं, १७ वीं शती ई०)” प्रयाग विश्व विद्यालय की डी० फ़िल्० उपाधि के लिये स्वीकृत हुआ। इसमें “कृष्ण काव्य” रूपी एक साहित्यिक आन्दोलन (भक्ति का आन्दोलन) के एक पहलू पर समग्र विवेचना प्रस्तुत की गयी है। भाव-पदा, कला-पदा एवं विचारपदा पर विचार करने के पश्चात् लेखक ने दोनों भाषाओं की प्रकृति एवं रचनात्मक प्रक्रिया पर भी पर्याप्त प्रकाश डाला है। भारतीय साहित्य के अन्तर्गत इसे तुलनात्मक अध्ययन का प्रथम प्रयास मानना चाहिये। ध्यान देने योग्य विषय यह है कि इस में आलोच्य साहित्यों की भाषायें आर्य भाषायें ही हैं। इसके पश्चात् सन् १९५५ में सुथी रत्नकुमारी को उनके शोध प्रबन्ध “हिन्दी और बंगला के वैष्णव कवियों (१६ वीं शताब्दी) का तुलनात्मक अध्ययन” पर प्रयाग विश्वविद्यालय से डी० फ़िल्० की उपाधि प्राप्त हुई। इस प्रबन्ध में आलोचिका ने १६ वीं शती के हिन्दी और बंगाली वैष्णव कवियों की तुलना सभी दृष्टियों से विस्तृत सामाजिक पृष्ठभूमि के आधार पर की है। यह अध्ययन भी दो आर्य भाषाओं के साहित्यों का ही हुआ

है। किन्तु तुलनात्मक अध्ययन और एक पग आगे उस समय बढ़ा जबकि सन् १९५५ में श्री के० भास्करन नय्यर को उनके शोध-प्रबन्ध "हिन्दी और मलयालम् के भक्त कवियों का तुलनात्मक अध्ययन" पर पी-एच० डी० की उपाधि लखनऊ विश्व-विद्यालय से मिली। यहाँ तुलना आर्य भाषा हिन्दी और द्रविड़ भाषा मलयालम के साहित्यों की हुई है। इससे दूसरा विषय यह प्रमाणित हो जाता है कि भक्ति का आन्दोलन देश व्यापी रहा और भारत के सभी प्रदेश उसके प्रवाह में पूर्ण रूप से निमज्जित थे। सन् १९५६ में श्री हिरण्मय को उनके शोध-प्रबन्ध "हिन्दी और कन्नड़ में भक्ति आन्दोलन का तुलनात्मक अध्ययन" पर काशी हिन्दू विश्वविद्यालय ने पी-एच० डी० की उपाधि प्रदान की। यह भी आर्य भाषा हिन्दी और द्रविड़ भाषा कन्नड़ के साहित्यों की एक ही काव्य धारा की तुलना प्रस्तुत करता है। सन् १९५७ में श्री रामनाथ त्रिपाठी को उनके शोध प्रबन्ध 'कृतिवासी वगला रामायण और रामचरित मानस का तुलनात्मक अध्ययन" पर आगरा विश्वविद्यालय ने पी-एच० डी० की उपाधि प्रदान की। इस में दो भाषाओं की दो विशिष्ट कृतियों का तुलनात्मक अध्ययन हुआ है। उसी वर्ष श्री इ. पांडुरंगराव को उनके शोध-प्रबन्ध "आंध्र-हिन्दी-रूपक (हिन्दी और तेलुगु नाटक-साहित्य का तुलनात्मक अध्ययन)" प्रस्तुत करने पर नागपुर विश्वविद्यालय से पी-एच० डी० की उपाधि मिली। यहाँ दो भाषाओं की एक ही साहित्यिक विधा की तुलना की गयी है। सन् १९५८ में श्री प्रभाकर माचवे का शोध-प्रबन्ध "हिन्दी और मराठी का निर्गुण-सन्त-काव्य (११ वीं से १५ वीं शताब्दी : तुलनात्मक अध्ययन)" आगरा विश्वविद्यालय की पी-एच० डी० उपाधि के लिये स्वीकृत हुआ। उसी वर्ष श्री गंगाशरण त्रिपाठी का शोध-प्रबन्ध "अवधी, ब्रज और भोजपुरी साहित्य का तुलनात्मक अध्ययन" प्रयाग विश्व-विद्यालय की डी० फिल० उपाधि के लिये स्वीकृत हुआ। अवधी, ब्रज और भोजपुरी हिन्दी की बोलियाँ होते हुये भी उनके अपने स्वतन्त्र साहित्य हैं और उनके तुलनात्मक अध्ययन से एक कमी की पूर्ति हो गयी है। उसी वर्ष कु० बिद्यामिश्र ने अपना शोध-प्रबन्ध "बाल्मीकि-रामायण और रामचरित मानस का तुलनात्मक अध्ययन" प्रस्तुत करके लखनऊ विश्वविद्यालय से पी-एच० डी० की उपाधि प्राप्त की। श्री शंकरराजुलु मायुडु को उनके शोध प्रबन्ध "कम्बन और तुलसी : एक तुलनात्मक अध्ययन" पर १९६१ में मद्रास विश्वविद्यालय ने पी-एच० डी० की उपाधि दी।

उपरोक्त सभी तुलनात्मक शोध-प्रबन्धों पर दृष्टिपात करने से यह स्पष्ट हो जाता है कि तुलना के लिये चुने हुए विषय मध्य युगीन साहित्य के अन्तर्गत पड़ते हैं। अधिकतर कार्य भक्ति-आन्दोलन पर हुआ है। दो प्रबन्ध तो निर्गुण सन्तों की विचारधारा से सम्बन्धित हैं। किन्तु हमें भारतीय साहित्य की आधुनिक प्रवृत्तियों पर तुलनात्मक अध्ययन का अभाव अधिक खटकता है। भारत के विभिन्न आधुनिक

साहित्यो के प्रेरणा स्रोत, सांस्कृतिक चेतना, सामाजिक परिस्थितियाँ तथा उन पर पड़े हुए बाह्य प्रभाव आदि में अत्यधिक समानता है। अतः प्राचेदिक साहित्यों की आधुनिक प्रवृत्तियों के तुलनात्मक अध्ययन से भारत के सांस्कृतिक जागरण तथा पश्चिमी सम्पत्ता एवं संस्कृति से प्रभावित नवीन भारतीय आत्मा का अमम व्यक्तित्व स्पष्ट हो जाता है। डा० नगेन्द्र का कथन है—“भारत के आधुनिक साहित्य का विकास-रश्म भी कितना समान है। विदेशी धर्म-प्रचारकों और शासकों के प्रयत्नों के फलस्वरूप पाश्चात्य सम्पत्ता तथा संस्कृति के साथ सम्पर्क एवं सघर्ष एवं उसमें पुनर्जागरण युग का उदय राष्ट्रीय आन्दोलन की प्रेरणा से साहित्य में राष्ट्रीय-सांस्कृतिक चेतना का उदय, साहित्य में नोतिवाद एवं मुधारवाद के विरुद्ध प्रतिक्रिया और नई रोमानी सौन्दर्य-दृष्टि का उन्मेष, चौथे दशक में साम्यवादी विचारधारा के प्रचार से द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद का प्रभाव, हलिफ्ट आदि के प्रभाव से नए जीवन की बौद्धिक कुण्डलाओं और स्वप्नों को शब्द-रूप देने के नये प्रयोग और अन्त में स्वतन्त्रता के बाद विश्व-कल्याण की भावना से प्रेरित राष्ट्रीय-सांस्कृतिक चेतना का विस्तार—यही शरीर में आधुनिक भारतीय वाङ्मय के विकास की रूप-रेखा है। जो सभी भाषाओं में समान रूप से लक्षित होती है।

१. डा० नगेन्द्र के सर्वश्रेष्ठ निबन्ध : डा० नगेन्द्र । भारतीय साहित्य की मूलभूत एवता” नामक निबन्ध से। पृ० ७० :

द्वितीय अध्याय

युग-परिस्थितियाँ : प्रेरणा और प्रभाव

हिन्दी और तेलुगु की स्वच्छन्दतावादी काव्य-धाराओं के प्रादुर्भाव में अनेक युग-परिस्थितियों की प्रेरणा एवं उनके प्रभाव अत्यन्त महत्वपूर्ण रहे हैं। वास्तव में आधुनिक युग ने सम्पूर्ण भारतीय साहित्य में नवीन भाव-धाराओं एवं चिन्तन-धाराओं का प्रवाह पश्चिमी साहित्य एवं विचार धारा के सम्पर्क से और भी वेग से प्रवाहमान हो जाता है। अतः आधुनिक युग की जिन परिस्थितियों ने मिलकर भारतीय स्वच्छन्दतावादी साहित्य एवं काव्य के उन्नयन में सहयोग दिया है, उनका अध्ययन निम्नलिखित शीर्षकों के अन्तर्गत किया जा सकता है—

१. राजनैतिक
२. आर्थिक
३. सामाजिक
४. धार्मिक
५. साहित्यिक

१. राजनैतिक परिस्थितियाँ—

भारतीय स्वच्छन्दतावाद के आरम्भ का काल अन्तर्राष्ट्रीय राजनैतिक संघर्षों एवं भाव-विद्रोह का रहा है। इस विचार-क्रान्ति एवं भाव-विद्रोह की परिधि को दो भागों में विभक्त कर अध्ययन करना अधिक समीचीन होगा। (१) व्यापक अन्तर्राष्ट्रीय क्रान्ति। (२) भारत की आंतरिक क्रान्ति।

(क) अन्तर्राष्ट्रीय क्रान्ति—

पदचाप विचारधारा एवं परिस्थितियों के प्रभाव भारतीय समाज पर पड़ने के कारण उसका सक्षिप्त परिचय यहाँ देना परमावश्यक है।

मानव-जाति के विकास में १९ वीं शताब्दी का अत्यन्त महत्वपूर्ण स्थान है। इस काल में यूरोप में धर्म और विज्ञान का भयंकर द्वन्द्व चल रहा था। विज्ञान के भौतिक एवं तर्कमग्न आक्रमण से धार्मिकता के नशे में निद्रित विश्व, अकस्मात्

अतिवादी एवं मितवादी दलों में विभक्त हो गया। दृढ़ता होने के पदचाप भी मभापति दादाभाई नोरोजी ने यह घोषणा कि 'स्वराज्य हमारा जन्मसिद्ध अधिकार है'। उनके प्रभाव से कांग्रेस में यह प्रस्ताव पाम हुआ कि अब से कांग्रेस का लक्ष्य स्वराज्य है, शासन-सुधार मात्र नहीं। सन् १९०० के शूरत अधिवेशन में कांग्रेस संस्था मितवादी और अतिवादी दलों में विभक्त हो गयी। मितवादीदल के नेता गोपाल कृष्ण गोखले हुए और अतिवादियों के नेता हुए तिलक। अतिवादियों ने देश भर में गोली चलाना, बम फेंकना, तार और रेल-पटरियों को उग्राह फेंकना, हत्या करना आदि कार्यवाइयाँ प्रारम्भ कर दी। पंजाब के अतिवादी दल के सदस्य लाला लाजपतराय निर्वाचित कर दिये गये और तिलक को ६ वर्ष की सजा मिली। सरकार ने भारत के समाचार-पत्रों का स्वातन्त्र्य छीन लिया। इस प्रकार सरकार का दमन-चक्र जनता पर क्रूरता के साथ चल रहा था। सन् १९०६ में, बेगमों के परिणाम स्वरूप सैयद अहमद खाँ के अनुयायियों ने "मुस्लिम लीग" की स्थापना की। सन् १९०६ में "मिम्बो-माल्ल-सुधार" प्रस्तुत किये गये, जिन के अनुसार बोग्सलों से लेकर जिला बोर्डों तक में प्रतिनिधि चुनाव द्वारा चुने जा सकते थे। इस समय तक अंग्रेज कांग्रेस से डिग्री-न-किसी प्रकार समझौता करना चाहते थे। लार्ड हाडिग्स द्वितीय (सन् १९१०-१६) अंग्रेजों की इस समझौतावादी नीति के प्रतिनिधि बनकर आये। कांग्रेस ने सन् १९१० के प्रयाग-अधिवेशन में उनके आगमन पर अपना मतोप प्रकट किया। वास्तव में हाडिग्स भारतीय जनता का सच्चा हिताभिलाषी मित्र था। अपने उदार दृष्टिकोण के कारण वह सर्वाधिक लोकप्रिय एवं प्रेमपात्र बन गया। उसके राज्य-काल से बंगाल पुनः संघठित हुआ। सन् १९१२ में बलकत्ता से स्थानांतरित होकर भारत की राजधानी दिल्ली चली गयी। सन् १९१६ में काशी हिन्दू विश्वविद्यालय की स्थापना महामना पं० मदनमोहन मालवीय द्वारा हुई। राजनैतिक समस्याओं के कारण मुस्लिम लीग और कांग्रेस में पारस्परिक सम्पर्क अधिक हो गया और सन् १९१६ में दोनों का सम्मिलित अधिवेशन लखनऊ में हुआ। इस प्रकार हाडिग्स के शासन-काल में भारत की राजनैतिक परिस्थितियों में शान्ति छा गयी। सन् १९१४ में प्रथम विश्वयुद्ध का आरम्भ हो गया। इस युद्ध में भारत ने ब्रिटेन की सहायता अत्यन्त तत्परता के साथ की। सन् १९१५ में युद्ध में विजयी होने के उपरान्त अंग्रेजी सरकार ने भारत को उसकी सेवाओं के लिए कुछ नहीं दिया। इसके पूर्व ही लार्ड चेम्सफोर्ड भारत के वायसराय नियुक्त हुए। सरकार की ओर से सन् १९१६ में माण्डेयू-चेम्सफोर्ड सुधार-यत्र प्रस्तुत किया गया, जिससे भारतीय अमन्तुष्ट हो गये। इसी अवसर पर अपराधी राजद्रोहियों तथा क्रांतिकारियों का दमन करने के लिये सरकार ने "रोलट एक्ट" पास किया। गान्धीजी के नेतृत्व में भारत की सम्पूर्ण जनता ने ६ अप्रैल सन् १९१६ में हड़ताल करके उस का घोर विरोध किया। सरकार ने दमन की नीति अपनायी। इस नीति की पराकाष्ठा उस समय दिखायी पड़ी, जब १३ अप्रैल सन् १९१६ को पंजाब के

के जलियानवाला बाग में जवरन टापर ने दानि-पूर्ण नागरिकों को बिनाश ममा पर अप्रत्याशित रूप से मोलोनोह बन्वा दिया। गैरहो निगोह प्राची मोगियों ने निहार बने। फलस्वरूप सन् १९२० मिनम्बर मे बन्वराता नाथेम मे गान्धीजी ने अमहूयोग-आन्दोलन की योजना बनाई और दिगम्बर के नामपुर अग्निवेदन में दानि-पूर्ण, आलेजो तथा दफनरो का परित्याग, सरकारी उपाधियों का त्याग आदि कार्य दग आन्दोलन के प्रथम अंग थे। गद्दर का उपयोग, चरमे का प्रयोग एव प्रचार का। इस आन्दोलन मे मुस्लिम लोग और बाथेम ने मिलकर कार्य किया और आन्दोलन की लहरें देश-भर में दौड पड़ी। सन् १९२५ में बारहोनी गरवाहदु मन्तार बन्वम माई पटेल के नेतृत्व मे हुआ। सन् १९२६ में भारत के मन्पूर्ण स्वानग्य की ही बाथेम ने अपना ध्येय घोषित कर दिया था। सन् १९३० में गान्धीजी ने नगर कानून तोडने के लिए डाण्डी यात्रा की और गिरफ्तार हो गये। दग समाचार के गुनने ही भारत-भर की जनता ने विद्रोह किया। सन् १९३१ में दिण्णवादी भगतसिंह और उनके दो मित्रो को फाँसी दी गयी और सन् १९३२ में सरकार ने बाथेम की गृह-बान्दनी घोषित कर दिया। इसकी प्रतिश्रिया में सन् १९३३ में गान्धीजी के आमरण अनशन की घोषणा ने सम्पूर्ण देश के वायुमण्डल को विद्युत्ध कर दिया। इस प्रकार स्वानग्य प्राप्ति के लिये गान्धीजी के नेतृत्व मे बाथेम-सरवा १९४७ तक कार्य करती रही।

प्रभाव—

अंग्रेजी शिक्षा के प्रचार के साथ पाश्चात्य विचारधारा भारत मे प्रविष्ट हो गयी और उसका प्रभाव साहित्यिक आन्दोलनो पर भी पड़ा। समानता, विरव-अन्धुता की भावना तथा व्यक्तिवाद आदि पाश्चात्य विचारो ने हिन्दी और तेलुगू की स्वच्छन्दतावादी काव्य-धाराओ के प्रादुर्भाव मे योगदान दिया। इसके साथ उन्नीसवीं शती के अन्तिम दशकी तथा बीसवीं शती के प्रथम तीन दशक के भारत की राजनैतिक परिस्थितियों ने हिन्दी और तेलुगू के स्वच्छन्दतावादी कवियों की प्रभावित किया। गान्धीजी के सशक्त नेतृत्व मे भी कांथेम का कई अवसरो पर विफल हो जाना तथा जलियानवाला बाग के हत्याकाण्ड आदि घटनाओ से उत्पन्न भारतीय जनता की निराशा तथा आत्मम्लानि का प्रभाव दोनों साहित्यो के स्वच्छन्दतावादी काव्य मे स्पष्ट रूप से परिलक्षित होता है। इस प्रकार भारत की राजनैतिक परिस्थितियों का प्रभाव स्वच्छन्दतावादी काव्य के उद्भव और उसके स्वरूप पर देता जा सकता है।

३. आर्थिक परिस्थिति—

मध्ययुग के अन्तिम चरण मे विज्ञान ने मानव के सार्वभौमिक व्यक्तित्व पर आधिपत्य चलाने वाले धर्म पर पुठारापात किया। १६ वीं शताब्दी से ही ईस्ट

इण्डिया कम्पनी भारत पर अपना अधिकार जमाती जा रही थी। व्यापार करने के निमित्त आए हुए अंग्रेजों ने भारत की परिस्थितियों से लाभ उठाकर अधिकतर भारतीय भू-भाग को अपने वश में कर लिया। इंग्लैंड, पुर्तगाल, स्पेन, फ्रांस, हालेण्ड आदि देशों की साम्राज्य-विस्तार-नीति के पीछे उन का व्यावसायिक दृष्टिकोण प्रमुख था। इन पश्चिमी देशों में परस्पर संघर्ष भी चलते थे और साम्राज्य-विस्तार के लिये उन्हें एक दूसरे से युद्ध भी करना पड़ता था।

रेल, जहाज, डाक, तार, टेलीफोन, बिजली आदि के आविष्कार के साथ विज्ञान की प्रगति अत्यन्त वेग से होने लगी। भारत में भी इन वैज्ञानिक साधनों का उपयोग होने लगा। अब सारा काम यन्त्रों के द्वारा ही होने लगा। जहाँ खनिज पदार्थ, जल और ईंधन मिल जाता था, वहाँ महान् नगरों का निर्माण होने लगता। शहरों के निर्माण के साथ-साथ वहाँ मिल्नों का भी निर्माण जारी था। यन्त्रों के पदार्पण के कारण मानव का शारीरिक परिश्रम अपेक्षाकृत कम होता गया। किन्तु क्रमशः सरकार की व्यावसायिक वृत्ति अत्यन्त तीव्र होती गयी और उसने भारत में अधिक पूँजी लगाना आरम्भ कर दिया। भारत का कच्चा माल विदेशों को जा रहा था और वहाँ से मँहगा तैयार माल भारत में आता था। मिल-मालिक उत्पादन और व्यापार में अधिक लाभ पाते थे और पूँजीपतियों का एक वर्ग ही भारत में तैयार हो गया। बेकारी, दुर्भिक्षा आदि कारणों से देश दुर्दशाग्रस्त था और उसकी आर्थिक स्थिति क्रमशः दयनीय होती जा रही थी। मशीन-युग के दुष्परिणामों से परिचित होने में भारत को अधिक समय नहीं लगा। किसान एवं जमींदारों की स्थिति भी कोई अच्छी नहीं थी। और शहरों में मिल मालिक एवं मजदूरों का संघर्ष कम महत्वपूर्ण नहीं था। देश का अधिकतम व्यापार विदेशियों के हाथ में था और मशीनों ने घरेलू उद्योग-धन्धों पर भीषण प्रहार किया। उच्च वेतनभोगी अंग्रेज कर्मचारियों का भार भारत की दयनीय जनता पर लदा हुआ था। यद्यपि देशी कारीगरी, कौशल, ग्रामोद्योग, कुटीर-उद्योग आदि की उन्नति के उपयोगों द्वारा स्वदेशी आन्दोलन गांधीजी के नेतृत्व में चलाया जा रहा था, तथापि देश के दारिद्र्य में कोई विशेष परिवर्तन नहीं आया। सन् १९०० तक अंग्रेजों की आर्थिक नीति स्पष्ट हो गयी कि वे भारत का औद्योगिक विकास नहीं चाहते। अतः भारत के पूँजीपतियों ने भी कांग्रेस का समर्थन किया।

प्रभावः—

हिन्दी और तेलुगू के स्वच्छन्दतावादी काव्य के उद्भाव और विकास को सम-कालीन आर्थिक परिस्थितियों ने भी प्रभावित किया। भारत में पूँजीवाद को बल मिलने के पश्चात् नगरों का विकास होने लगा था। नगरों में मध्यवर्ग भी अपने अस्तित्व को बनाये रखने लगा। स्वच्छन्दतावाद के अधिकतर कवि इसी मध्यवर्ग के हैं

और प्रायः स्वच्छन्दतावादी काव्य मध्यवर्गीय चेतना का परिणाम समझा जाता है। दोनों महायुद्धों के बीच भारत के आर्थिक संकट से भारतीय जनता में जो निराशा छा गई थी उसका प्रभाव हिन्दी और तेलुगू की स्वच्छन्दतावादी काव्य-धारा पर पड़ा। अतः स्वच्छन्दतावादी काव्य में अभिव्यक्त निराशा तथा वेदना की प्रवृत्ति कुछ हद तक युग की इन आर्थिक परिस्थितियों से प्रभावित जान पड़ती है।

४. सामाजिक परिस्थितियाँ —

कोई भी साहित्यिक आन्दोलन अपने युग की सामाजिक परिस्थितियों से प्रेरणा तथा प्रभाव ग्रहण करता है। कवि भी सामाजिक प्राणी है, अतः वह उस से प्रभावित हुये बिना नहीं रह सकता। भारतीय सामाजिक नव-जागरण के प्रवर्तन का प्रथम श्रेय पाश्चात्य-सम्पर्क को है। अंग्रेजों के शासन में आने के उपरान्त ही यूरोप से भारत का सम्बन्ध घनिष्ठ हो गया। इस प्रकार पाश्चात्य सम्पर्क से भारत पर पाश्चात्य प्रभाव का पड़ना भी अत्यन्त स्वाभाविक ही है। भारतीय समाज पर पाश्चात्य प्रभाव को चार मुख्य भागों के अन्तर्गत विभाजित किया जा सकता है—

- (१) अंग्रेजी शिक्षा तथा नवीन भाव-विचारों का प्रवेश।
- (२) मुद्रण-कला का प्रभाव।
- (३) उदारतावाद, व्यक्तिवाद एवं मानवतावाद का प्रभाव।
- (४) समाज-सुधार सम्बन्धी आन्दोलन।

(१) अंग्रेजी शिक्षा तथा नवीन भाव-विचारों का प्रवेश:—

पाश्चात्यो के भारत में आने के पूर्व ही देशीय भाषाओं में शिक्षा का सम्पर्क प्रचार था। परन्तु इस शिक्षा-पद्धति के अत्यन्त प्राचीन होने के कारण उसमें निर्जीवता आ गयी थी। भारत में अपने राज्य को सुस्थिर रखने तथा ईसाई धर्म के प्रचार करने के लिए अंग्रेजों ने भारत में अंग्रेजी शिक्षा का प्रचार करने की आवश्यकता का अनुभव किया। लार्ड मेन्ले के परामर्श से लार्ड विलियम् बेंटिन्क ने १८३५ ई० में अंग्रेजी की शिक्षा का माध्यम होने की घोषणा की। राजा राममोहन राय आदि भारतीय नेताओं ने इस घोषणा का समर्थन किया। युवकों में भी अंग्रेजी भाषा सीखने का उत्साह क्रमशः बढ़ने लगा। प्रत्येक अंग्रेजी पढ़े-लिखे व्यक्ति को सरकारी नौकरी से प्राप्त होने वाली प्रतिष्ठा और सुरिचा का भोग करते देखकर अल्पकाल में अंग्रेजी शिक्षा की ओर प्रवृत्त हुये। शीघ्र ही अंग्रेजी शिक्षा इतनी लोक-प्रिय हो गयी कि छात्रों के लिए पुस्तकों का प्रयत्न करना सरकारी तथा स्थानीय सम्स्थाओं के तथे अमभव हो गया। इस शिक्षा की वजह से भारत में अधिक प्रोत्साहन मिला। अंग्रेजी शिक्षा के माध्यम में नवीन यूरोप के साथ भारत का सौधा सम्बन्ध स्थापित हो गया। इस प्रकार पाश्चात्य सम्पर्क से भारत में आधुनिक एवं आधुन परिवर्तन हुये।

वस्तुतः आधुनिक भारत का जन्म ही अंग्रेजी-शिक्षा पद्धति की गोद में हुआ। इसके पहले जनता समाज और देश के प्रति अपने कर्तव्य को भूल चुकी थी। ऐसी दशा में अंग्रेजी शिक्षा तथा पाश्चात्य साहित्य के प्रभाव से बहुत से व्यक्तियों को अपने देश और समाज के प्रति कर्तव्य का बोध हो गया। व्यक्ति अपने संकुचित स्वार्थों के घेरे से ऊपर उठकर देश और उसकी जनता के प्रति प्रेम-भावना रखने लगा। अंग्रेजी शिक्षा के माध्यम से देश के प्रति जो नवीन चेतना जगी, उसी के भीतर से भारत के राजनैतिक, सामाजिक तथा सांस्कृतिक नव-जागरण का जन्म हुआ। इस प्रकार मध्य युग की अन्ध-कारा की खोरकर आधुनिक भारतवासी ने नवीन चेतना का साकार रूप धारण किया। यूरोप में अठारहवीं सताब्दी के अन्त तक जो क्रान्तिकारी विचारक उत्पन्न हुए, उन्नीसवीं शती में आकर उनके विचारों ने एक निश्चित दर्शन का रूप धारण किया। ऐसे विचारकों में रूसो, वालटेयर और माण्टेगु प्रमुख थे। वे फ्रांसीसी क्रान्ति के उदात्त नेता तथा विचारक थे। "स्वतन्त्रता, समानता एवं मातृ-भावना" उन्हीं के विचारों के मूल स्वर हैं। यूरोपीय सम्पर्क से भारत में भी विचारों का आन्दोलन सहस्र धाराओं में बह चलने लगा। कविता, नाटक, उपन्यास, आलोचना, निबन्ध, दर्शन, राजनीति, धर्म आदि सभी क्षेत्रों में इन नवीन विचारों का अत्यधिक प्रभाव दृष्टि गोचर होने लगा। इस सन्दर्भ में मान्य कवि तथा विचारक रामधारीसिंह "दिनकर" का कथन है कि "इन सारे विचारों और आन्दोलनों का उत्तराधिकार भारत को आप से आप प्राप्त हो गया क्योंकि अंग्रेजी भाषा के द्वारा इस देश के चित्तक यूरोपीय विचारों के गहन सम्पर्क में थे। भारतवर्ष में अंग्रेजी की पुस्तकें और समाचारपत्र घड़ल्ले से आ रहे थे, अतएव यूरोप में चलनेवाले वैचारिक आन्दोलनों के साथ भारत अनायास सम्बद्ध हो गया एवं जिन भावनाओं की चोट से यूरोप के मस्तिष्क की शिराएँ बर-बरा रही थी, उन भावनाओं की चोट भारत को भी महसूस होने लगी। यूरोप की वैचारिक क्रान्तियों में उस समय भारत ने अपना योगदान, विचारक की हैसियत से भले ही न दिया हो, किन्तु उनका प्रभाव ग्रहण करने में यह देश यूरोप से पीछे नहीं रहा।" इस प्रकार भारतीय जनता में नव-जागरण की चेतना जगी और उसकी दृष्टि समाज और धर्म की प्राचीन मान्यताओं, कुरीतियों तथा अन्ध-विश्वासों पर गयी। जनता के मन में एक प्रकार का असन्तोष छा गया और वह सरकार से वाक्य-स्वातन्त्र्य की माँग करने लगी।

(२) मुद्रण-कला का प्रादुर्भाव :-

आधुनिक युग के निर्माण में मुद्रण-कला ने अत्यधिक योगदान दिया है। मुद्रण-कला का आविष्कार मानव-सम्यक्ता एवं संस्कृति के विकास में एक अमूल्य

१. संस्कृति के चार अध्याय : रामधारी सिंह "दिनकर" द्वितीय संस्करण—

घटना है। मुद्रण-कला के विकास के साथ मानव-जीवन के विभिन्न क्षेत्रों में आपूल परिवर्तन हुए। मुद्रण-कला के व्यापक प्रभाव का आकलन किये बिना आधुनिक युग के आन्दोलनों का समग्र स्वरूप स्पष्ट नहीं किया जा सकता। उसने मनुष्य के लिये विचार-विमर्श का व्यापक क्षेत्र खोल दिया है, ज्ञान-विज्ञान की उन्नति का पथ प्रशस्त कर दिया है, सत्य के अन्वेषण और प्रसार में योग दिया है और अतः उसके भावात्मक सम्बन्धों को व्यापक बना दिया है। उसके बिना मनुष्य के भाव-विचारों का यह आधुनिक प्रसार कभी सम्भव ही नहीं होता। आधुनिक काल को उसके पहले के नारे युगों से अलग कर देने वाली सभी विशेषताओं के मूल में उसका प्रबल हाथ अवश्य देखा जा सकता है।^१ मुद्रण-कला के आविष्कार के पहले मनुष्य की मौखिक वाणी श्रोताओं की एक सीमित मण्डली को प्रभावित अवश्य करती थी, किन्तु उसका क्षेत्र अत्यन्त सीमित तथा उसका प्रभाव क्षणिक होता था। मुद्रण कला के आविर्भाव के पश्चात् मनुष्य अपने भाव तथा विचारों को असह्य पाठकों तक प्रेषण पुस्तक या पत्र-पत्रिकाओं द्वारा कर सकता है। इस तरह प्रकाशित तथा लिपिवद्ध भाव-विचारों को पाठक अपनी सुविधा के अनुसार पढ़ सकता है और अपने अभीष्ट विषयों पर मनन एवं चिन्तन कर सकता है। अतः मुद्रण-कला भी भारत के लिये पाश्चात्यो की देन है। १६ वीं शती के उत्तरार्द्ध में पुर्तगाल ने भारत में मुद्रण-कला का उपयोग किया और गोवा में प्रथमतः पुस्तकें छपी थीं। १६ वीं शती के आरम्भ तक भारत के सभी प्रान्तों में मुद्रण-यंत्रों की स्थापना हो गयी थी। मुद्रण-यंत्रों से प्राचीन और अर्वाचीन ग्रंथ छपते थे और उनका प्रसार एवं प्रचार जनता में होता था। मुद्रित पुस्तकों की सख्या सीमा ही बड़ गयी थी। साहित्य एवं विभिन्न शास्त्रों के ग्रंथ सामान्य जनता तक पहुँच पाते थे। पुस्तकें, ममाचार पत्र एवं साहित्यिक पत्रिकाएँ जनता में प्रचार पाती थी और जनता के ज्ञानार्जन के लिये असह्य सुविधायें आ उपस्थित हुईं। मुद्रण-कला की सुविधा के कारण अंग्रेजी शिक्षा का प्रसार भी सुगम हो गया। प्रकाशित साहित्य का भी प्रचार किया। मुद्रण-कला ने तान-विज्ञान के प्रसार के साथ और भी बढ़ा दिया है, अप्रत्यक्ष रूप से मानव की ज्ञान-तृष्णा को पर पर्याप्त प्रभाव डाला। अतः भारतीय स्वच्छन्दतावाद का जन्म जिन सामाजिक परिस्थितियों के माध्यम से हुआ, उनके निर्माण में मुद्रण-कला का भी उल्लेखनीय स्थान रहा है।

१ "साहित्य और मुद्रण कला" लेख से डा० ऐस० टी० नरसिंहाचारी : पृष्ठ० वि० पुनर्वसिटी ओरियंटल जरनल : वाल्थूम, २-पृ० १।

(३) सामाजिक विचारधारा से सम्बद्ध कुछ पश्चिमी धारों का प्रभाव :

१६ वीं शती के अंत तक यूरोप की जिन नवीन विचारधाराओं का प्रभाव भारतवर्ष पर पड़ रहा था, उनमें उदारतावाद, व्यक्तिवाद एवं मानवतावाद प्रमुख हैं।

३. (क) उदारतावाद :—

१६ वीं शती के आरम्भ तक यूरोप में स्वतन्त्रता, समानता और धातु-भावना की भावनाओं को लेकर आन्दोलन चल रहा था। फ्रांस की राज्य-क्रान्ति की ये भावनाएँ अन्तीसवीं शती के उत्तरार्ध तक आते-आते उदारतावाद के रूप में टल गयीं। वास्तव में उदारतावाद अंग्रेजी शब्द 'लिबरलिज्म (Liberalism)' का पर्याय है। उदारतावाद व्यक्ति और समाज के बीच समन्वय स्थापित करने का एक राजनैतिक तथा सामाजिक दृष्टिकोण है। उदारतावाद के दो मुख्य प्रकार हैं—आर्थिक और राजनैतिक। राजनैतिक उदारतावाद जनतंत्र का आरम्भिक स्वरूप है, क्योंकि जनतंत्र समष्टि को ही अधिकार तथा शक्ति का केन्द्र-बिन्दु मानता है। अतः राजनैतिक क्षेत्र में उदारतावाद अर्द्ध-जनतंत्र है। उदारतावादी दृष्टिकोण का अस्तित्व पूर्ण जनतंत्र और व्यक्तिवाद के बीच में विद्यमान है। इस उदारतावाद का प्रभाव १६ वीं शती के भारतीय विचारधारा तथा भारतीय साहित्य पर स्पष्ट रूप से दिखाई पड़ता है। भारतीय स्वच्छन्दतावादी काव्य-धाराओं की पृष्ठभूमि में इस उदारतावाद की भावना का स्पष्ट द्रष्टा जा सकता है।

३. (ख) व्यक्तिवाद :—

समाज अपने में निरवयव सत्ता नहीं है, अपितु स्वतन्त्र व्यक्तियों का योग है। इसी कारण समष्टि-शक्ति को व्यक्ति की स्वतन्त्रता तथा अन्य भावनाओं पर शासन करने का कोई अधिकार नहीं है। प्रत्येक व्यक्ति अपने हित और अहित को जितनी भली भाँति समझ सकता है उतना समाज कभी नहीं। "अतः तर्क की दृष्टि में सामाजिक बन्धन और परम्पराएँ, रीति और रिवाज, सामूहिक संस्थाएँ और मान्यताएँ निरंकुशता के साथ व्यक्ति पर शासन नहीं कर सकती। व्यक्तिमूलक व्यापारों का साध्य व्यक्ति का हित है और उसका एक मात्र ज्ञाता व्यक्ति"।^१ व्यक्तिवाद ने समय-समय पर राष्ट्र या व्यक्ति की निरंकुशता का सफल विरोध किया और उन्हें व्यक्ति के स्वातन्त्र्य को पहिचानने को बाध्य किया। प्रथमतः विचारों के क्षेत्र में और उसके पश्चात् राजनैतिक घरातल पर उतर कर उसने समाज तथा

उसके अभिन्न अंग व्यक्तियों को स्वतन्त्र बनाने का सम्यक् प्रयास किया है। वास्तव में मानव-समाज का इतिहास मूलतः समष्टिवाद और व्यष्टिवाद (व्यक्तिवाद) के पारस्परिक संघर्षों की सुशीघ्र कहानी है। सामाजिक व्यवस्था बिना एकांगी परिस्थिति पर टिक नहीं सकती, चाहे वह समष्टिवाद हो अथवा व्यक्तिवाद। वे एक दूसरे को कभी की पूर्ति करते हैं। अतः आदर्श सामाजिक व्यवस्था वही होगी जिस में दोनों के अधिकारों का संतुलित सामंजस्य हो। व्यक्तिवाद का प्रभाव उन्नीसवीं तथा बीसवीं शती के आरम्भ की भारतीय परिस्थितियों पर रहा। भारतीय स्वच्छन्दतावादी काव्यधाराओं के प्रादुर्भाव में इसका भी अपना योगदान है। भारत के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने भी मुक्त कण्ठ से अपने व्यक्तित्व का प्रकाशन किया। स्वच्छन्दतावादी काव्य में कवि की वैयक्तिकता सर्वत्र प्रयान रहती है, क्योंकि संवेदनशीलता और कल्पना, जो व्यक्तिवाद के मूल तत्त्व हैं, स्वच्छन्दतावाद में महत्वपूर्ण स्थान रखती हैं।

३ (ग) मानवतावाद

मानवतावाद राजनैतिक तथा अहंभावनामूलक व्यक्तिवाद का सांस्कृतिक संस्करण है। आधुनिक विश्व को मध्यकाल की परम्परागत शृंखलाओं तथा संकीर्णताओं से मुक्त करने का अधिक श्रेय इस मानवतावादी विचारधारा को है। मध्यकाल में धार्मिक बंधनों के कारण मानवीय मूल्यों को कम महत्व प्राप्त होता था और धर्मनिरपेक्ष मानव को दलित या नीचे गिरा हुआ प्राणी समझा जाता था। मानवतावादियों ने इन धार्मिक मान्यताओं का तिरस्कार कर यह घोषणा की कि पूर्ण मनुष्य ही मनुष्य का प्रतिमान है। मानवतावादी जहाँ एक ओर किसी मानवोपरि दिव्य सत्ता को अस्वीकार करते हैं तो दूसरी ओर अमानवीय यात्रिकता और एकरसता का भी विरोध करते हैं। यद्यपि यह नवीन मानवतावाद विचार-जगत् की एक अत्यन्त महत्वपूर्ण अर्वाचीन देन होते हुये भी भारत के लिये यह विचारधारा तत्कालीन नहीं है। प्राचीन भारतीय काव्यों में मानव की प्रतिष्ठा और उसके आराम-गौरव की सुरक्षा का ध्यान रखा गया है। वाल्मीकि के राम और व्यास के श्रीकृष्ण वास्तव में मानवता की भव्यतर मूर्तियों के रूप में अवतीर्ण हुये हैं। मानव के ही दिव्य और नीच भावनाओं को ही तत्काल देवताओं तथा राक्षसों की कल्पना की गयी है और मानव को इन दोनों (मुर तथा असुर) तत्वों से निर्मित प्राणी के रूप में दिखाया गया है। सभी धर्मों में ईश्वर की कल्पना भी मानव के रूप में ही की गयी है। भगवान भी समय-समय पर मानव का रूप धारण करता है। ऋषि के वचनों के अनुसार मानव से बढ़कर इस विश्व में कोई महान नहीं है। भारत में जनता-

१. गुरुं ब्रह्म तदिदं वो ब्रवीमि न मानुष्याच्छ्रेयतरं हि किंचित्। (निबन्ध सप्तह "साहित्य का भ्रम" लेख से। हजारों प्रसाद द्विवेदी तथा श्री इन्दुलाल (संपादित) द्वितीयावृत्ति। पृ० १६२।

जनार्दन की भावना अत्यन्त प्राचीन है। इस प्रकार "सम्पूर्ण मानव-जाति एक महान् कुटुम्ब है और अमंश्य उपस्थित राष्ट्र तथा जातियाँ केवल उस की शाखाएँ मात्र हैं। अतः सम्पूर्ण मानव-जाति के पारस्परिक लाभ तथा सुख-समृद्धि की वृद्धि करने के लिये सभी देशों के जाशुत मनीषी, हर एक प्रकार से, मानव-मर्षक को प्रोत्साहित कर तथा उसके लिये सुविधाएँ देकर और जहाँ तक हो सके, सभी विघ्नों को हटाने की कामना करते हैं।" मानवतावादी विचारधारा को विश्व के महान् स्वच्छन्दतावादी कवियों तथा विचारकों ने स्वीकार किया है और भारत के स्वच्छन्दतावादी कवि भी इस के अपवाद न रहे। अतः मानवतावादी विचारधारा भारतीय स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्ति की प्रेरक शक्तियों में से प्रमुख है।

४. समाज-सुधार-सम्बन्धी आन्दोलन :—

१९ वीं शताब्दी में सामाजिक सुधारों को भी अपना मुख्य लक्ष्य बनाकर चलने वाले धार्मिक आन्दोलनों में ब्रह्म-समाज तथा आर्य समाज अत्यन्त प्रमुख रहे हैं। यहाँ उन दोनों के समाज-सुधार-सम्बन्धी कार्यक्रम पर विचार किया जाय।

ब्रह्म-समाज की स्थापना उस समय के हिन्दू समाज की रक्षा से लिये अत्यन्त आवश्यक थी। ब्रह्म-समाज ने जाति, पुन, धर्म की संकीर्णता में पड़ी हुई भारतीय जनता में एकता की भावना को जाशुत किया और अपने भीतर से अन्ध-विश्वासों एवं कर्मकाण्डों को पूर्ण रूप से बहिष्कार कर दिया। उसने मानव की समानता तथा एकता पर बल दिया। "ब्रह्म समाज मूलतः एक धार्मिक आन्दोलन होने हुए भी अपने अन्तर में समाज-सुधार की तहरों का बहन कर रहा था। सामाजिक आचार-व्यवहारों के पुनर्निर्माण में आधुनिक शिक्षा प्रणाली से जाशुत स्वतन्त्रता तथा समानता आदि विचारों का अधिक योगदान रहा है सभी प्रकार की सामाजिक असमानताओं से

1. ".....all mankind are one great family of which the numerous nations and tribes existing are only various branches. Hence enlightened men in all countries feel a wish to encourage and facilitate human intercourse in every manner of removing as far as possible all impediments to it in order to promote the reciprocal advantage and enjoyment of the whole human race."

(The Cultural Heritage of India Ed. by Rama Krishna Centenary Committee, Bolpur Math, Calcutta, P. 406.)

स्त्रियों के उद्धार के लिये ब्रह्म-समाज ने भरसक प्रयत्न किया है।^{१५} ब्रह्म-समाज बाल-विवाह एवं सती-प्रथा के विरुद्ध था और उसने आधुनिक पद्धतियों पर आप्तुत स्त्री-शिक्षा के लिये सक्रिय योगदान दिया। ऐसी धार्मिक एवं सामाजिक प्रणाली के साथ ब्रह्म-समाज नास्तिकता, ईसाई धर्म तथा हिन्दू ऋद्धियों के विरुद्ध खड़ा हो गया। राजा राममोहन राय, महर्षि देवेन्द्र नाथ ठाकुर तथा केशवचन्द्र सेन आदि महान नेताओं के पथ-प्रदर्शन में ब्रह्म-समाज ने बहुत सी अवस्थाओं को पार किया और वह जनता के लिये अत्यन्त उपयोगी सिद्ध हुआ। इसका जन्म बंगाल में होते हुए भी इसके अनुयायी देश भर में पाये जाने लगे। इस का प्रभाव देश व्यापी रहा।

४ (क) आन्ध्र-प्रान्त और ब्रह्म-समाज :—

सम्पूर्ण भारत में विभिन्न प्रादेशिक भाषाओं तथा आचार-व्यवहारों में विभिन्नता होने लगे थीं उनही सांस्कृतिक एकरता के कारण सभी प्रान्तों की सामाजिक परिस्थितियाँ लगभग एक ममान थीं। अन्ध-विश्वास, पशु-हत्यापूर्ण यज्ञ, मद्य-पान, बाल-विवाह, वृद्ध-विवाह, बाल-विधवाओं के पुनर्विवाह का निषेध जिसके फलस्वरूप विधवाओं की विपन्नता, भ्रूण-हत्याएँ तथा वेश्याओं के रूप में परिणत होने वाली देवदासियों (दक्षिण में) — इन सभी सामाजिक दुराचारों से १९ वीं शती का भारत भरा हुआ था। एक प्रकार से यह भारत का अन्ध-युग है। ऐसी स्थिति में पाश्चात्य-शिक्षा से प्रभावित कुछ भारतीय आत्माओं ने हैन्दव सभ्यता की सड़ी हुई अवस्था को देखकर, उनके गनान्त मूल आचारों को बदलन की चेष्टा साहित्य तथा मुद्यारों के माध्यम में की। ऐसे महान मुद्यारकों में बंगाल के राजा राममोहन राय, ईश्वरचन्द्र त्रिपाठागर तथा आन्ध्र में बन्दुसूरि वीरेगलिंगम् पन्तु प्रमुख हैं।

वीरेगलिंगम् पन्तुजी आन्ध्र-नव जागरण के मूल पुरुष हैं। उनका जन्म सन् १८४८ में हुआ जो प्राचीन तथा आधुनिक, पौराण्य तथा पाश्चात्य सभ्यताओं तथा

1. "This primarily religious movement brought in its wake a wave of social reform. The sense of equality and liberty awakened by the new system of education was given a rather free play in remoulding social customs. The Brahma Samaj went solid for the emancipation of women from all forms of social inequities."

(The Cultural Heritage of India Ed by. Sri Ramakrishn Centenary Comm.tee, Bolpur Math. Calcutta: P. 444)

संस्कृतियों का संपर्कपूर्ण संधिकाल था। उस समय के समाज की संकुचित विचारधारा उनको बांध न सकी। आन्ध्र में ब्रह्मतमाज के अत्यधिक प्रचार का सम्पूर्ण श्रेय बीरेशालिगम् पंतुलु तथा बैक्टरत्नं नायुडुजी को है। ब्रह्म-समाज के उदार दृष्टिकोण ने आन्ध्र की सुपुष्ट सामाजिक चेतना को झलझोर दिया। पराधीन समाज की पिछड़ी हुई दशा को बीरेशालिगम् जी ने अच्छी तरह पहचाना और आन्ध्र में वह ब्रह्म-समाज के कर्णधार बने।

बीरेशालिगम् पंतुलुजी ने सर्वप्रथम अन्ध-विश्वास, पशु-हिंसा आदि सामाजिक कुरीतियों का विरोध किया। उसके पश्चात् उन्होंने विधवा-विवाह को प्रोत्साहन दिया और बहुत-सी बाल-विधवाओं के विवाह स्वयं अपनी देख-रेख में करवाये। समाज-सुधार के क्षेत्र में पंतुलुजी के पदार्पण करने के पूर्व विधवाओं की दशा अत्यन्त शोचनीय थी। वास्तव में वह समष्टि-परिवार की नौकरानी थी, जिसे अपने धर्म के लिये कोई भी प्रतिफल नहीं मिलता था। समाज की दृष्टि में वह साक्षित थी और समाज में उसका कोई सम्माननीय स्थान नहीं था। समाज में अन्य स्त्रियों की भी दशा कम कदनाजनक नहीं थी। समाज में उनको कोई गौरव का स्थान नहीं था। हिन्दुओं के "सहस्रमंचारिणी" के नियमों ने उसे केवल विलासी पुरुषों के भोग की वस्तु ही बना दिया था। अपनी पैतृक सम्पत्ति पर स्त्रियों का कोई अधिकार नहीं था। देवदासियों तथा बाल्य-विवाहों की प्रथाएँ समाज के भाल पर 'कर्त्तक' मात्र थी। स्त्रियों की ऐसी दशा ने बीरेशालिगम् जी में सहानुभूति एवं दया उत्पन्न कर दी। उन्होंने इन सभी कुप्रथाओं पर युद्ध की घोषणा की। उन्होंने अपनी "विवेकवर्धनी" नामक पत्रिका को समाज-सुधार का साधन बनाया तथा कुप्रथाओं की कटु आलोचना की। उन्होंने श्रुति, पुराण आदि हिन्दू-धर्म-ग्रन्थों का गम्भीर अध्ययन कर यह निरूपित किया कि वे सब विधवा-विवाह का समर्थन करते हैं। असंख्य प्राचीन-ग्रन्थी हिन्दुओं ने उनका विरोध किया, परन्तु उन सभी के आरोपों एवं आक्षेपों का उत्तर देकर उनमें-से बहुतों को उन्होंने अपने विचारों की ओर आकर्षित किया। सन् १८८१ में उन्होंने सभी के समक्ष दो विधवा-विवाह करवाये। तदुपरान्त बहुत से लोगों ने इनका अनुसरण किया। उन्होंने राजमद्रेन्द्रवरम् में "विधवा-गृह" (Widow Home) की स्थापना की, जहाँ विधवाओं को जीवन में प्रगति करने के निमित्त सभी प्रकार की सुविधायें उपलब्ध होती हैं। आन्ध्र प्रान्त में बीरेशालिगम् ही प्रथम व्यक्ति हैं, जिन्होंने यह अनुभव किया कि समाज का विकास 'केवल स्त्री शिक्षा से सम्भव है। उन्होंने अपनी पत्रिका "विवेकवर्धनी" में स्त्री-शिक्षा से सम्बन्धित अनेक लेख लिखे तथा स्त्रियों के लिए घलेश्वरम् के पास एक विद्यालय की भी स्थापना की। विधवा-विवाह तथा स्त्री-शिक्षा आदि सामाजिक सुधारों की दशा में उनकी सेवाओं पर संतुष्ट होकर सन् १८९३ में अंग्रेजी सरकार ने उन्हें "राय बहादुर" की उपाधि से विभूषित किया।

अपने महान् आदर्शों एवं विचारों के प्रचार के लिये उन्होंने "हितकारिणी समाज" की स्थापना २८, नवम्बर १९०७ में की। इस समय यह चार गस्थाओं का निर्वाह कर रहा है—

१. सर्वप्रथम तो "विधवा-गृह" है, जिसमें विधवाओं की शिक्षा के साथ-साथ अन्य जीवनोपयोगी व्यवसाय भी सिखाये जाते हैं। "वे (वीरेशलिगम्) ही आन्ध्र में ऐसे प्रथम नेता हैं, जिन्होंने विधवाओं का विवाह किया, समाज की दृष्टि में विस्मृत तथा पतित स्त्रियों के विषय में सनी सामाजिक लाष्टनों को अस्वीकार कर उनका देखभाल किया। इस प्रकार विधवा-गृह ने असंख्य असहाय बाल-विधवाओं, अनाथों तथा अविवाहित माताओं से स्वतन्त्र शिशुओं को आश्रय दिया।"

२. सन् १९०७ में उन्होंने "वीरेशलिगम् थोड्रिटिक हाईस्कूल" की स्थापना की।

३. सन् १९०८ में उन्होंने प्रार्थना-मन्दिर की स्थापना की।

४. उनसे स्थापित "वीरेशलिगम् थोड्रिटिक साइन्सरी" अत्यन्त प्रसिद्ध है। इस प्रकार वीरेशलिगम् पतुलुजी एक युगातरकारी साहित्यकार होने के साथ-साथ एक महान् समाज-सुधारक भी हैं और उस क्षेत्र में उनका कोई प्रतिद्वन्द्वी न रहा। "वे जो कुछ उपदेश देते थे, उन सब का आचरण स्वयं कर जनता के सम्मुख एक आदर्श खड़ा कर देते थे और इस दृष्टि से वे सम्पूर्ण भारतवर्ष के किसी भी महात्मा से कम महान् नहीं थे। १९ वीं शती के राजा राममोहन राय, केशवचन्द्र सेन जैसे समाज-सुधारक भी जीवन काल में अपने स्वप्नों को सत्य बनाने तथा अपने वांछित व प्रिय सस्थाओं को साकार रूप देने में कदुबूरि के समान सफल न रहे।"

1. "He was the first leader in modern Andhra to have get widows remarried and forsaken and fallen women well taken care of without any social stigma attached to them... the Widow-Home had given refuge to countless helpless child-widows, orphans and unwanted children left behind by unmarried mothers."

'The Indian Express: Saturday, 14th. April 1962'

2. "Apart from his enormous literary output, his work in the cause of social reform singles him out in that field."

'The Indian Express, Saturday, 14th April 1962.'

3. "As a man who practised what he preached and set an example to his fellow men, he was almost second to none in the whole of India. Even social reformers like Ram Mohan Roy and Keshab Chandra Sen of the 19th. Century were not as successful as Kandukuri in seeing their dreams come true and founding institutions dear to their cause while they were alive." 'The Indian Express Saturday: 14th. April 1962)'

वीरेन्द्रसिंहम् पंतुलुजी के पश्चात् वेंकटरत्न नायडु, भट्टनूरि कृष्णाराव, कोपल्ले हनुमंतराव, पट्टाभि सौतारामय्या, अय्यदेवर कालेश्वराव, उन्नव लक्ष्मीनारायण, चिलकर्मति लक्ष्मीनरसिंहम्, रायस वेंकट शिवुडु, कोमराजु लक्ष्मण राव, देशिराजु पेद बापय्या, दुगिराल सूर्यप्रकाश राव, तत्ताप्रयड नरसिंह शर्मा, पालपति नरसिंहम् मन्तव वुच्चय्या प्रभृति ही नहीं, बल्कि पेद्दाड रामस्वामी, देवुलपल्लि कृष्णशास्त्री, गुठिपाटि पेरुचलं, गाडेपल्लि सूर्यप्रकाश राव, गरिमेल्ल वीरभद्रराव आदि ने आन्ध्र प्रान्त को ब्रह्मसमाज की धारा में बहा दिया । कृष्ण शास्त्री की 'कृष्णपञ्चमु' 'उर्वंशि' आदि रचनाओं में ब्रह्म-समाज का प्रभाव स्पष्ट रूप से देखने को मिलता है ।

उत्तर भारत में ब्रह्म-समाज का प्रचार सम्यक् माथा में रहा और वहाँ पर भी इसके समाज-सुधार का पक्ष प्रबल रहा ।

आर्य-समाज के समाज-सुधार सम्बन्धी कार्य भी बहुमुखी रहे । "इस धार्मिक आन्दोलन के साथ-साथ समाज के रीति रिवाज में भी बहुत से परिवर्तन आये । वर्ण-व्यवस्था एक धार्मिक प्रथा के रूप में न रही; वेदों पर ब्राह्मणों का एकाधिकार तिरस्कृत हुआ; बहुत सी सामाजिक दुर्वेलताओं से स्त्रियाँ मुक्त की गयी । इनके अतिरिक्त उदारतापूर्वक दान देने के कार्य-कलाप उत्साह के साथ होने लगे और शिक्षा व्याप्ति भी आर्य समाज का एक अभिन्न अंग बन गयी ।" इस तरह समाज के रीति रिवाजों में आमूल परिवर्तन लाना समय की माँग के अनुरूप था । इन सभी ने मिलकर आर्य-समाज की सफलता के सिंहासन पर बिठा दिया ।

प्रभाव:—

हिन्दी और तेलुगु की स्वच्छन्दतावादी काव्य-धाराओं पर सामाजिक परिस्थितियों का प्रभाव भी सम्यक् रूप में पड़ा । कवि के एक सामाजिक प्राणी होने के कारण उस पर सामाजिक परिस्थितियों के प्रभाव का पड़ना अत्यन्त स्वाभाविक है ।

1. "This religious movement also was accompanied by sweeping changes of social customs. The caste-system as a religious institution was abolished; the monopoly of the Brahmmins over the Vadas was denied; women were liberated from a number of social disabilities. Besides, enthusiasm for a wide range of philanthropic, activities including the spread of education became a remarkable feature of Arya Samaj "

The Cultured Heritage of India : Ed. by Sri Ramakrishna Centenary Committee, Bolpur Math, Calcutta. P. 446 & 447.

समाज की अनेक भुरीतियों तथा अपमानाओं का प्रभाव हिन्दी और तेलुगु की स्वच्छन्दतावादी काव्य-धाराओं पर रहा। प्रगाढ़ ने अपनी "कामायनी" में व्यक्ति और समाज के बीच की समस्या को तथा निराला ने "भिष्णुक", "विषया" आदि समाज की असहाय प्राणियों की दयनीय स्थिति को हमारे सम्मुख रख दिया है। तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य में बात-विवाह तथा दहेज-प्रथा आदि सामाजिक कुप्रथाओं का प्रभाव दिखाई पड़ता है। इसके अतिरिक्त अंग्रेजी शिक्षा के प्रसार में समाज में जो नई चेतना जाग्रत हुई है, उसका प्रभाव हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी पर स्पष्ट रूप से लक्षित होता है। मुद्रण-कला के कारण चेतना समाज में क्षिप्र वेग से फैल गयी, जिन का प्रतिबिम्ब स्वच्छन्दतावादी काव्य में स्पष्ट लक्षण होने लगा। अतः यह कहा जा सकता है कि हिन्दी और तेलुगु की स्वच्छन्दतावादी काव्य-धाराओं के प्रादुर्भाव में उस समय की सामाजिक परिस्थितियों ने भी महत्वपूर्ण योगदान दिया है।

४. धार्मिक परिस्थितियाँ:—

कोई भी साहित्यिक आन्दोलन अपने युग की धार्मिक एवं सांस्कृतिक परिस्थितियों से भी प्रेरणा तथा प्रभाव ग्रहण करता है।

मानव-समाज के विकास में धर्म ने अत्यधिक योगदान दिया है। आरम्भ से ही भारत एक धार्मिक देश रहा है और समय-समय पर यहाँ विभिन्न धर्मों का प्रचार एवं प्रसार था। धर्म और साहित्य में अद्भुत सम्बन्ध होने के कारण यहाँ साहित्य को धार्मिक प्रचार के निमित्त एक माध्यम के रूप में भी स्वीकार किया गया। हमके अतिरिक्त यहाँ के मानव-जीवन पर धर्म का अधिक प्रभाव लक्षित होता है और जीवन के प्रत्येक क्षेत्र में धर्म को प्रधानता दी जाती है। यह धार्मिक प्रवृत्ति वैदिक काव्यों से लेकर आधुनिक स्वच्छन्दतावादी काव्य-धाराओं तक स्पष्ट रूप से देखी जा सकती है। विशाल सस्कृत के महाकाव्यों से लेकर आधुनिकतम हिन्दी महाकाव्य 'कामायनी' तक भारत की सर्जनात्मक प्रतिभा काव्य के माध्यम से भारत के सांस्कृतिक वैभव तथा स्वस्थ जीवन-दर्शन को बाणी देने में ही लगी हुई है। अपने रस एवं सौन्दर्य-मूलक मान्यताओं तथा मूल्यों की रक्षा करते हुए भी भारतीय काव्य सदा अपने अन्तःस्थ में मानव के लिए उज्ज्वल धार्मिक संदेश वहन करता आया है। प्राचीन काल से भारतीय कला एवं काव्य में धार्मिक विचारधारा अन्तःसलिला की भाँति बहती आ रही है। कभी प्रत्यक्ष और कभी परोक्ष रूप से, कभी क्षीण और कभी क्षिप्र वेग से। परन्तु पाश्चात्य सभ्यता से भारतीय जीवन-पद्धति में कई परिवर्तन हुए। भारत का मानसिक कायाकल्प हो गया। इसी समय हिन्दू-धर्म पर ईसाई तथा इस्लाम धर्मों के आक्रमण अनेक रूपों में हो रहे थे। ऐसी दशा में हिन्दू धर्म के मनीषी अपने धर्म की दुर्बलताओं को हटाकर उनमें प्राण-मजीबनी शक्ति भरने के लिए कटिबद्ध हो

गए। उन्हीं के प्रयासों से हिन्दू-धर्म में नवीन शक्ति का संचार हुआ और भारत का सांस्कृतिक नव जागरण एक मुदूढ़ आधार-शिवा पर मड़ा हुआ। अतः इन नवीन परिस्थितियों के कारण भारतीय जनता में जो नवीन चेतना का संचार हुआ, जो नवीन उत्साह की तरंगें उठीं, वे ही भारत के सांस्कृतिक नव जागरण की प्रेरणा-श्रोत थीं जिन का प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष योगदान हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य-धाराओं के प्रवर्तन में कार्य कर रहा था। ऐसे सांस्कृतिक एवं धार्मिक नव जागरण में जिन आन्दोलनों तथा व्यक्तियों ने महयोग दिया, उनका यहाँ पर्यालोचन किया जाय।

४ (क) ब्रह्म समाज:— . .

पहले में ही भारत के धार्मिक एवं सांस्कृतिक आन्दोलनों का प्रथम केन्द्र बंगाल रहा है और उसे भारतीय नव जागरण का अग्रदूत कहा जा सकता है। ब्रह्म-समाज की स्थापना के पूर्व ईसाई धर्म देश में प्रचार पा रहा था। अतः हर एक हिन्दू को नवीन परिस्थितियों के अनुरूप अपने धर्म को नए सौंचे में ढालने की आवश्यकता प्रतीत हुई। ऐसी परिस्थिति में भारत के सर्वप्रथम महान् देशप्रेमी एन ममाज-मुघारक राजा राममोहन राय ने भारत के प्राचीन अद्वैत वेदान्त के मूर्तों पर आधारित होकर सन् १८२८ में ब्रह्म-समाज की स्थापना की। प्राचीन हिन्दू अन्ध-विश्वासों के बीच पलने पर भी उन्होंने इस्लाम तथा ईसाई धर्मों की विचारधारा का ममय अध्ययन कर, एक विश्ववर्ती दृष्टिकोण को अपना लिया। इसके पश्चात् उन्होंने यह अनुभव किया कि यदि हिन्दू-धर्म की ईसाई-धर्म के पण्डितों तथा नास्तिकों के प्रहारों में रक्षा करनी है तो उसके स्वरूप में अधिक परिवर्तन की आवश्यकता है। तर्कसंगत विचारधारा भगवान को विभिन्न रूपों में देखने के लिए तैयार नहीं थी। भगवान को विभिन्न नामों तथा रूपों में देखना हिन्दू-धर्म में एक हास्यास्पन्न विषय बन गया। अतः राजा राममोहन राय ने उपनिषदों की विचारधारा के अनुरूप अरूप, परन्तु सगुण ब्रह्म को भगवान के आराध्य रूप से ग्रहण किया। इन की यह धारणा इस्लाम की भगवान-विषयक भावना तथा ईसाइयों की ऐकेश्वरोपामना के निवृत्त दिखाई दी। यद्यपि राजा राममोहन राय उपनिषदों में वर्णित भगवान के स्वरूप-विषयक अन्य दृष्टिकोणों के भूत में निहित मन्त्र का साक्षात्कार न कर सके, तथापि उन्होंने हिन्दू-धर्म-ग्रन्थों से ऐसे भगवान की रूप-रूपना की, जो अरूप होने पर भी सगुण है तथा अन्य धर्मों की ईश्वर-सम्बन्धी स्पष्ट-कल्पना के अत्यन्त निवृत्त है।

वास्तव में ब्रह्म-समाज पर आरम्भ में ही ईसाई-धर्म का प्रभाव नितान्त स्पष्ट था। राममोहन राय ने उपनिषदों की विचार धारा को भी ईसाई धर्म के

निजट साने की चेष्टा की तो केशवचन्द्र सेन ने अपने समय तक ब्रह्म-समाज के सपूर्ण भयन को ईसाई-धर्म के आदर्शों पर गड़ा किया। इस प्रकार ब्रह्म-समाज का अन्तिम रूप केवल ईसाई-धर्म का भारतीय संस्करण मात्र रह गया था। उस समय तक ब्रह्म-समाज के अनुयायियों के आचार व्यवहार पर भी पाश्चात्य सम्प्रदाय का प्रभाव स्पष्ट हो गया। अतः सनातन हिन्दू-समाज के व्यक्तियों को वह अधिक संख्या में अपनी ओर आकर्षित नहीं कर सका। फिर भी उस समय की परिस्थितियों को दृष्टि में रखते हुये हमें यह स्वीकार करना होगा कि ब्रह्म-समाज ने उस समय की एक गुरतर आवश्यकता की पूर्ति की। अतः भारत के धार्मिक एवं सांस्कृतिक इतिहास में ब्रह्म-समाज की सेवायें सदा के लिए सम्मान एवं गौरव के साथ देखी जायेंगी।

४. (ख) आर्य समाज :—

आर्य-समाज ने भारत के दूसरे कोने में विदेशी धर्म एवं विचार-धारा के विरुद्ध प्रचण्ड रूप धारण किया। जब कि उन्नीसवीं शती के सप्तम दशक तक केशव चन्द्र सेन के नेतृत्व में ब्रह्म-समाज केवल ईसाई-धर्म के आदर्शों के साकार रूप में परिणत हो गया था। आर्य-समाज भारतवर्ष को पश्चिमी प्रभाव से बचाना चाहता था। उसका विद्रोही स्वर अत्यन्त प्रबल था। आर्य-समाज के आन्दोलन के चल पर पुनः भारत पर अपने आदर्शों तथा विचार धारा के आधार पर खड़ा हो सका। जब भारत नवीनता के प्रवाह में बहने जा रहा था, उस समय आर्य-समाज ने अनीत-कालीन भारत के आदर्शों को अपने मूल सिद्धान्तों के रूप में स्वीकार किया।

आर्य-समाज सन् १८७५ में स्वामी दयानन्द सरस्वती से स्थापित हुआ। दयानन्द एक हिन्दू सन्यासी होने के साथ-साथ वेदों के पारंगत तथा भारतीय परम्परा के कट्टर कर्मयोगी थे। हिन्दू-धर्म के प्राचीन आदर्शों के प्रेमी होने के कारण वे ब्रह्म-समाज की पश्चिमी विचारधारा के भारतीय चित्तों की आपुनितता तथा हिन्दू-धर्म में समन्वय स्थापित करने की चेष्टा के प्रतिभूत थे। स्वामी दयानन्द ने वैदिक धर्म का समर्थन किया और उसके विरोधियों से लोहा लेने के लिए वे सदा सज्ज रहते थे। अत्यन्त उत्साह के साथ उन्होंने विदेशी धर्म प्रचारकों पर भयंकर प्रहार किए। उनमें हीनता की कोई भावना नहीं थी। वे इस्लाम के भी परम विरोधी थे। एक बार योद्धा की भाँति उन्होंने अन्य धर्म वालों के लिए सामान्य बना की। धार्मिक क्षेत्र में स्वामी जी से लोहा लेना अन्य धर्म वालों के लिए सामान्य विषय न था। वैदिक धर्म के पश्चात् आए हुए हिन्दू-धर्म के परिवर्तित स्वरूपों से उनकी कोई गहानुभूति नहीं थी और वे वैदिक धर्म के विरोधियों की बटु आलोचना किया करते थे। अपने दृष्टानुसार वेदों का अनुवाद तथा उन की व्याख्या भी

उन्होंने की तथा वैदिक धर्म के वैदिक रूप के प्रति तत्परता एवं एकाग्रता दिखाई। धर्म-परिवर्तन के विषय में स्वामीजी अत्यन्त उदार तथा अधिक व्यावहारिक भी थे। उन्होंने घोषणा कर दी कि “धर्मच्युत हिन्दू प्रत्येक अवस्था में अपने धर्म में वापस आ सकता है, एवं अहिन्दू भी यदि चाहें तो हिन्दू धर्म में प्रवेश पा सकते हैं। यह केवल मुधार की वाणी नहीं थी, अपितु यह जाग्रत हिन्दुत्व का समर नाद था। और सत्य ही, रणारुह हिन्दुत्व के जैसे निर्भीक नेता स्वामी दयानन्द हुए, बंसा और कोई नहीं हुआ।”

वेदों के प्रति एकांगी दृष्टिकोण के कारण चाहे आर्य-समाज में दृष्टियाँ कितनी भी आ गई हों, फिर भी यह आन्दोलन निस्सन्देह हिन्दुत्व की भावना से ओतप्रोत था। इसने देश की धार्मिक चेतना को मार्मिकता के साथ अभिभूत किया। मूर्ति-पूजा का निषेध कर उसने असंख्य आधुनिक चिंतकों को भी अपनी ओर आकर्षित किया। इस प्रकार आर्य समाज ने भारत के अन्तर्गत प्रविष्ट नष्टदायी पाश्चात्य संस्कृति के प्रभाव से भारतीय संस्कृति की रक्षा करने की चेष्टा की।

आर्य-समाज का प्रचार तथा प्रसार दक्षिण-भारत की अपेक्षा उत्तर में ही अधिक रहा। बम्बई, गुजरात, उत्तर प्रदेश, मध्य प्रदेश, पंजाब आदि प्रान्तों की जनता पर इसका अधिक प्रभाव रहा। उन प्रान्तों में आर्य समाज के प्रचारकों ने अनेक धार्मिक एवं सामाजिक महत्व की संस्थाओं की स्थापना कर, जनता की विरोध सेवा की। आन्ध्र प्रान्त में भी, विरोधकर हैदराबाद के आसपास, आर्य-समाज की कई संस्थाएँ आज भी काम कर रही हैं। फिर भी हिन्दी-भाषा-प्रान्त की तुलना में आन्ध्र में आर्य-समाज का प्रचार अपेक्षाकृत कम ही रहा।

४. (ग) थियोसाफिकल सोसाइटी :—

विदेशों में जन्म लेने हुये भी भारत के सामाजिक एवं धार्मिक जीवन को प्रभावित करने वाले धार्मिक आन्दोलनों में से थियोसाफिकल सोसाइटी भी है। सन् १८७५ में इसका जन्म न्यूयार्क में हुआ। बौद्ध एवं हिन्दू-धर्मों में तथा आधुनिक आध्यात्मवादियों की विचारधारा से प्रभावित इस आन्दोलन ने पाश्चात्य देशों में अधिक जनता को आकर्षित किया रहस्यवाद की भी अस्पष्टता के होते हुए भी अपने परार्थ की उपेक्षा नहीं की। उसने हिंदुओं के दार्शनिक विचारों को वैज्ञानिक सिद्ध किया। अतः इसका प्रभाव शिक्षित जन-समूह पर अधिक पड़ा। कुछ हद तक इसने ईसाई-धर्म तथा भौतिक-वाद से भारतीय जनता को रक्षा की।

१. संस्कृति के चार अध्याय : रामचारी सिंह ‘दिनकर’। द्वितीय संस्करण : पृष्ठ ४६४

किन्तु यियोसाफिकल सोसाइटी सामाजिक सुधारों के विषय में मौन रही। वह समाज के रीति-रिवाजों में आक्स्मिक परिवर्तन का पक्षपाती नहीं थी। अतः हिन्दुओं को अपना धर्म छोड़ना न पड़ता था और वे मोसाइटी के भी सदस्य बन सकते थे। सोसाइटी ने हिन्दू-धर्म के ग्रंथों तथा उन के अनुवादों को विभिन्न भाषाओं में प्रकाशित करवा कर आधुनिक शिक्षित समाज को हिन्दू-धर्म के महात्म्य से अवगत कराया। इस तरह इंग्लैंड ने भी भारतीय सांस्कृतिक पुनर्जागरण के विकास में अग्र्य धार्मिक आन्दोलनों का साथ दिया। उत्तर भारत में आर्य-समाज ने जो सेवार्थें की, वही सेवार्थें दक्षिण में अधिकतर यियोसाफिकल मोसाइटी ने की।

४. (घ) रामकृष्ण परमहंस और यिवेकानंद का प्रभाव :

ब्रह्म-समाज तथा आर्य-समाज महान् धार्मिक एवं सांस्कृतिक आन्दोलन होते हुए भी उन में जो कुछ कमियाँ थी, उन्हें रामकृष्ण ने अच्छी तरह पहचान लिया, आर्य-समाज के प्रवर्तक स्वामी दयानन्द में बौद्धिकता का आधिक्य था और ब्रह्म-समाजियों में भी भक्ति की विह्वलता केवल दिखाने के लिये ही रह गयी थी। वास्तव में, ब्रह्म-समाजियों ने धर्म की अपेक्षा सामाजिक सुधारों को अधिक महत्व दिया। राममोहनराय आदि ब्रह्म-समाजी हिन्दू-धर्म को ईसाई-धर्म के प्रहारों से बचाना चाहते थे तो दयानन्दजी हिन्दू-धर्म के एक अंश को ही रक्षणीय मानते थे। अतः हिन्दू-धर्म के समग्र स्वरूप की रक्षा किसी से न होने पायी। इस कमी की पूर्ति के लिये रामकृष्ण परमहंस का आविर्भाव हुआ।

राममोहन और दयानन्द से अनेक विषयों में परमहंस भिन्न थे। “दयानन्द भारतीय परम्परा के उद्भट पंडित और ब्रह्म समाजी नेता अंगरेजी ढंग के विद्वान थे। किन्तु, रामकृष्ण बहुत-कुछ अपद मनुष्य थे। दयानन्द, राममोहन राय और केशव सार्वजनिक जीवन में इसलिये आये थे कि विधर्मियों की आलोचना से उन्हें चाहे छोट लगी थी, किन्तु, रामकृष्ण को किसी भी धर्म वालों के प्रति कोई आक्रोश नहीं था।” परमहंस रामकृष्ण धार्मिक अनुभूतियों की जीवित प्रतिमा थे। उन्होंने धर्म को ज्ञानगम्य नहीं, अपितु अनुभूतिगम्य सिद्ध किया। रामकृष्ण हिन्दू-धर्म के माधुर्य के साकार स्वरूप थे। उनका संपूर्ण समय आत्म-चिन्तन में ही व्यतीत होता था। ईश्वरत्व से उनका तन और मन भर गया था और पावनता की किरणें उनकी सौम्य आकृति से चारों ओर फैल जाती थी। “अलन्द उन का धर्म, प्रसीन्द्रिय रूप का दर्शन उनकी पूजा और बिरह उनका जीवन था।” रामकृष्ण ने अपनी साधना

के बल पर यह सिद्ध किया कि धर्मों के बाह्य रूपों में मिश्रता होते हुये भी उन के मूल तत्व एक समान हैं।

रामकृष्ण के उपदेशों को देश-देशान्तरों में फैलाने का धर्म स्वामी विवेकानन्द जी को है। रामकृष्ण की धार्मिक अनुभूतियों से विवेकानन्द जी ने व्यावहारिक सूत्रों को निकाल कर, विश्व-भर में उनका प्रचार किया। उन्होंने सन् १८९३ के शिकागो धार्मिक अधिवेशन में हिन्दू-धर्म को सभी धर्मों से उत्कृष्ट प्रमाणित किया तथा अनेक विदेशियों को उसकी ओर आकृष्ट भी किया। यह देखकर भारत का क्षितिज जन-समाज अपने धर्म और संस्कृति के गौरव का अनुभव करने लगे।^१ विवेकानन्द ने भारत को पश्चिमी सभ्यता तथा संस्कृति में वह जाने से रोक दिया और धोपणा की कि भारत अपने अतीत-कालीन संस्कृति तथा आध्यात्म से प्रेरणा ग्रहण करके ही आगे बढ़ सकता है। उन्होंने यूरोप के भौतिक वैभव पर भारत के आध्यात्मिक महत्व की विजय-धोपणा की। विश्व के विभिन्न धर्मावलम्बी स्वामीजी के शिष्य बनकर उनके विचारों का प्रचार करने लगे। उनके अनुयायियों में भगिनी निवेदिता का नाम अत्यन्त उल्लेखनीय है।

४. (घ) 'अरविन्द का प्रभाव :

महर्षि अरविन्द की गणना बीमबी शताब्दी के महान् दार्शनिक चिंतकों में की जाती है। अरविन्द एक साथ ही दार्शनिक, कवि, राजनैतिक नेता, मनीषी विद्वान एवं महान् योगी के रूप में हमारे समक्ष आते हैं। प्रथमतः भारतीय स्वातन्त्र्य संग्राम में उन्होंने अत्यन्त मनोयोगपूर्वक कार्य किया, किन्तु उसके पश्चात् यात्रिक युग में सत्रस्त मानवता के उद्धार और मानवीय चेतना के उत्थान के लिए योग की ओर उन्मुख हुये। उन्होंने योगिक त्रियाओं द्वारा चेतना के विभिन्न सूक्ष्म तथा गहरे स्तरों की सम्यक् व्याख्या की। अपने योगिक अन्वेषणों द्वारा उन्होंने यह सिद्ध किया है कि चेतना के अनेक स्तर होते हैं और वहाँ पहुँचना अत्यन्त कठिन है। मानवीय व्यक्तित्व

१. वही पृ० ४८८ "प्रायः, डेढ़ सौ वर्षों से ईसाई धर्म-प्रचारक संसार में हिन्दुत्व को जो निन्दा फैला रहे थे, उन पर अकेले स्वामी जी के कर्तृत्व ने रोक लगा दी और जब भारतवासियों ने यह सुना कि सारा पश्चिमी जगत् स्वामी जी के मुख से हिन्दुत्व का आख्यान सुनकर गद्गद हो रहा है, तब हिन्दू भी अपने धर्म और संस्कृति के गौरव का अनुभव कुछ सीधता से करने लगे; अंग्रेजी पढ़कर बहके हुये हिन्दू बुद्धियावियों को समझाना बहुत ही कठिन कार्य था। किन्तु, जब उन्होंने देखा कि स्वयं यूरोप और अमेरिका के नर-नारी स्वामी जी के शिष्य बनकर हिन्दुत्व की सेवा में लगते जा रहे हैं, तब उनके भीतर भी स्वानि की भावना जगी और बकवास छोड़कर वे भी स्थिर हो गये"।

के तल में प्रवेश कर उसकी निश्चित व्याख्या प्रस्तुत करने में अरविन्द अत्यन्त सफल रहे हैं। उनके सभी निष्कर्षों के आधार केवल उनकी योगजन्य स्वयंसिद्धि, अंतः प्रेरणा तथा आत्मानुभूति ही हैं। अरविन्द की विचारधारा ने विश्व के महान चिंतकों को अपनी ओर आकर्षित किया।

प्रभाव -

इस सभी धार्मिक परिस्थितियों का प्रभाव हिन्दी और तेलुगु की स्वच्छन्दतावादी काव्य धाराओं पर पड़ा। धर्म का प्रभाव प्रत्यक्ष और रुद्धिगत रूप में न होते हुए भी समकालीन धार्मिक तथा सांस्कृतिक परिस्थितियों के द्वारा इन काव्य-धाराओं ने पर्याप्त प्रेरणा एवं प्रभाव ग्रहण किया है। आधुनिक काल में धर्म के क्षेत्र में उपयुक्त आन्दोलनों ने महत्वपूर्ण परिवर्तन ला दिया और उनके कारण भारत में सांस्कृतिक नव-जागरण का संचार हो गया, जिसका प्रभाव प्रत्यक्ष तथा अप्रत्यक्ष रूप से हिन्दी और तेलुगु की स्वच्छन्दतावादी काव्यधाराओं पर पड़ा।

५. साहित्यिक परिस्थितियाँ -

भारतीय साहित्य के मध्य युग के अंत तक काव्य में घटना-वैविध्य तथा विषयवस्तु की नवीनता का नितान्त अभाव एवं इतिवृत्तात्मकता तथा उपदेशात्मकता का अधिकत्व था। इन्हीं के पिष्टपेषण के कारण काव्य में नीरसता आ गयी थी। प्रायः कविगण समस्यापूर्ति, आनु-वृत्ति तथा तुलनादी ब्रिया करते थे। ऐसी रचनाओं में काव्यत्व की मात्रा कम तथा समस्कार की मात्रा अधिक होती थी। इन काव्य-प्रणेतियों में न सूक्ष्म भावों की अभिव्यक्त करने की क्षमता थी और न सहृदय को रमाने की शक्ति थी। अतः इस समय के काव्य में आडम्बर, बोझिलता, सामाजिकता, अति-आलंकारिकता, उपदेश-प्रवणता एवं नीतिमत्ता का प्राबल्य था। ऐसे साहित्य के आस्वादन में बाधा उत्पन्न होने के कारण लोकशक्ति में परिवर्तन आना स्वाभाविक था। देश की सम्पूर्ण भाषाओं की कविता रटि की शृंखलाओं से मुक्त होने के लिये छटपटाने लगी।

उन्नीसवीं शती के अंत तक अन्य भारतीय साहित्यों की भाँति हिन्दी और तेलुगु का साहित्य भी रूढ़िग्रस्त था। ये रूढ़ियाँ अनेक रूपों में साहित्य की गतिविधि को रोक लेती थीं। हिन्दी और तेलुगु के काव्यक्षेत्रों में रीति-काव्यों तथा प्रबन्ध काव्यों की परम्परा अविच्छिन्न रूप से चल रही थी। दोनों साहित्यों में भारतेंदु और श्रीरंगलिंगम् के प्रभावों से कविता राज-दरबारों के घेरे से बाहर निराल आयी और जनता उमड़ी और आकर्षित होने लगी। फिर भी इन महान् युगकर्ताओं के काल में कोई विशेष परिवर्तन साधन नहीं हुआ। इन दो महान् साहित्यकारों के युग के

पश्चात् हिन्दी और तेलुगु के साहित्यों में एक अनुवाद का युग भी उपस्थित हुआ, जिसमें अधिकांश संस्कृत एवं अंग्रेजी के काव्यों का अनुवाद प्रस्तुत किया गया। इस युग में पाश्चात्य शिक्षा के साथ साहित्यिकों के सम्पर्क की वृद्धि होने के कारण पाश्चात्य काव्यों के अनुकरण पर भी काव्य तिसरे जाने लगे।

इस अनुवाद-युग के पश्चात् हिन्दी और तेलुगु के काव्य-साहित्य क्रमशः द्विवेदी-युग तथा तिरुपति चेंकटकबुलु-युग में पदार्पण करते हैं। पाश्चात्य शिक्षा एवं साहित्य का अप्रत्यक्ष प्रभाव ग्रहण करते हुए भी इस काल की कविता की मूल आधार-शिला भारतीय संस्कृति ही है। परन्तु इस युग ने हिन्दी और तेलुगु के काव्य-क्षेत्र में अनेक परिवर्तन कर दिये। वे परिवर्तन इस प्रकार हैं—

(अ) हिन्दी में रीतिकालीन काव्य-भाषा (वृजभाषा) को छोड़कर खड़ी बोली में कविगण रचना करने लगे। खड़ी बोली का संस्कार कर उसे संस्कृतगर्भित बनाया गया। परन्तु तेलुगु की काव्य-भाषा में इस समय कोई अधिक परिवर्तन नहीं आया।

(आ) इस युग में हिन्दी के काव्य-क्षेत्र में नवीन छन्दों का प्रयोग हुआ। द्विवेदी जी के प्रभाव को ग्रहण करने वाले अधिकतर कवियों ने संस्कृत के वर्ण-वृत्तों का प्रयोग किया। कवित्त, सबैया तथा दोहा आदि रीति-कवियों से प्रयुक्त छन्दों को कोई प्राधान्य नहीं दिया गया। खड़ी बोली में काव्य इस युग में एक नवीन आकार को ग्रहण करने लगा। तेलुगु के काव्य क्षेत्र में तो इस युग में नवीन छन्दों का बहुत कम प्रयोग हुआ।

(इ) रीति तथा प्रबन्ध काव्यों में कतिपय धार्मिक रुढ़ियाँ वर्तमान थीं। नायक और नायिका के रूप में कृष्ण और राधा का आरोप किया जाता था। द्विवेदी-युग तथा तिरुपति चेंकटकबुलु-युग तक आते-आते विषय-वस्तु को नवीन परिवेश में परखा गया। इस युग में यद्यपि पौराणिक कथाओं तथा इतिहासिक वीरों के सम्बन्ध में कवितायें लिखी गयीं, तथापि उनके कथानक को कवियों ने अपनी रुचि के अनुरूप परिवर्तित कर, उसे युग की मान्यताओं के साथ में ढाल दिया। इस युग के कवियों ने नैतिकता एवं सामाजिक आदर्शों को महत्वपूर्ण स्थान प्रदान किया ऐसे कवियों में मैपिलीशरण गुप्त, अयोध्यातिह उपाध्याय 'हरिओष' तथा तिरुपति चेंकटकबुलु मुख्य हैं।

इस युग के हिन्दी और तेलुगु के काव्य-साहित्य में नव-निर्माण की ओर अग्रसर होने की स्फूर्ति अवश्य थी। परन्तु वह प्राचीन काव्य-रुढ़ियों को पूर्ण रूप से बदल न सकी। आधुनिक काव्य-साहित्य भी धार्मिक भावना के रुढ़ियत प्रभाव से छूट नहीं पाया था। चरित्रों की अलौकिकता का दृढ़ स्वरूप अब भी शेष रह गया था। नैतिक

एक उत्साहपूर्ण उद्देश देना ही हम युग ने काव्य का मुख्य उद्देश्य बन गया था । निराश तो हमना ही है कि मध्ययुगीन काव्य-कृतियों का कुछ हद तक हम युग ने विशेष किया । हम युग की विद्रोही भावना केवल एक भूमिका मात्र है जो आगे चलकर स्वच्छन्दतावादी काव्य में स्पष्ट रूप में दिखाई पड़ी । एक प्रकार से दोनों साहित्यों में क्रमशः द्वितीय-युग तथा तृतीय युग के चरित्र-युग ने स्वच्छन्दतावादी काव्य-धारा के बनने के लिये आवश्यक परिस्थितियों का निर्माण किया था । इसी समय पाश्चात्य स्वच्छन्दतावाद भी भारतीय (विशेषतः हिंदी और संतुल्य) काव्य-गाहित्य पर अपना प्रभाव प्रत्यक्ष तथा अप्रत्यक्ष रूप से दिखाने लगा । अंग्रेजी शिक्षा-प्रदान करनेवाले पर अंग्रेजी स्वच्छन्दतावाद का अप्रत्यक्ष प्रभाव पड़ना अत्यंत स्वाभाविक भी था । अंग्रेजी स्वच्छन्दतावाद का अप्रत्यक्ष प्रभाव कविवर रवीन्द्र के माध्यम से अन्य भारतीय स्वच्छन्दतावादी कवियों पर पड़ा । उर्ता समय पाश्चात्य देशों में प्रचार पानवाने अनेक कला-गद्य-गीतों का आ भी प्रभाव भारत के काव्य-गाहित्य पर डेरने को मिलता है, जिनमें कलावाद, व्यक्तिवाद, प्रतीकवाद तथा अभिव्यक्तिवाद अत्यन्त मुख्य हैं ।

जैसे साहित्यिक कलाकरण में हिंदी और संतुल्य की स्वच्छन्दतावादी काव्य-धाराओं का उदय हुआ । स्वच्छन्दतावादी काव्य-धारा की मूल प्रकृति तथा उगरी प्रेरक शक्तियों के विषय में विद्वानों के मतभेद हैं । डा० नगेन्द्र हम काव्य-धारा की स्मृत के प्रति मूल्य का विद्रोह मानते हैं । उनके अनुसार 'जब-जब स्मृत की प्रभुता असाध्य होती गयी है, तभी मूल्य ने उसके विरुद्ध जाति की है । इस जाति और इस विद्रोह के प्रोद्भाग रूप से जो गान तयार की आत्मा ने उन्मत्त होकर गाये, वे ही छायावाद की कविता के प्राण हैं । गारांन यह है कि स्मृत के प्रति मूल्य का विद्रोह ही छायावाद का आधार है । स्मृत बाध बधा व्यापन है, इसकी परिधि में सभी प्रकार के बाह्य रूप-रंग-रुचि आदि सन्निहित हैं । और इसके प्रति विद्रोह का अर्थ है उपयोगितावाद के प्रति भावुकता का विद्रोह, नैतिक रुढ़ियों के प्रति मानसिक स्वातन्त्र्य का विद्रोह और काव्य के यन्त्रों के प्रति स्वच्छन्द कल्पना और देखनीक का विद्रोह ।" महाकवि तथा विचारक गणधारीसिंह 'दिनकर' के अनुसार स्वच्छन्दतावादी आन्दोलन किसी एक कारण का परिणाम नहीं है । उनका कथन है कि "द्वितीय-युग को समीप देख कर हम आसानी से यह देने हे कि छायावाद द्वितीय-युगीन इतिवृत्तात्मक काव्य के विरुद्ध प्रतिनिध्या-स्वरूप आया था । किन्तु गहराई से देखने पर यह स्पष्ट दिखाई पड़ेगा कि छायावादी आन्दोलन का मूल इतना समीप नहीं था । मूलतः यह भारत के उस सांस्कृतिक नवोत्थान का परिणाम था जिसका प्रवर्तन राजा राममोहन-राय ने किया था और जिसके ध्यातयाना केशव चन्द्र सेन, स्वामी विवेकानन्द, स्वामी

डा० नगेन्द्रः सुमित्रानन्दन पंत । नवम संस्करण

दयानन्द, श्रीमती एनीबेमेंट, लोकमान्य तिलक और महात्मा गांधी हुए हैं। कविता का यह प्रयास उस नयी मानवता की अभिव्यक्ति का प्रयास था जिस का जन्म भारत-यूरोप-मध्यक से हुआ था और जो अंग्रेजी शिक्षा के कारण स्वाधीनता, उदारता, वैज्ञानिकता और बुद्धिवाद विषयक यूरोपीय विचार-धाराओं की सहज उत्तराधिकारिणी हो गयी थी। वास्तव में हिंदी और तेलुगु में स्वच्छन्दतावादी काव्य धारा का उद्भव बीसवीं शताब्दी के द्वितीय दशक के आरम्भ में अवश्य होते हुए भी उस काव्य-धारा के बीज अंग्रेजी-शिक्षा तथा पाश्चात्य विचारों के भारत में प्रवेश करने के समय में ही, स्पष्ट रूप से लक्षित होते हैं। भारत में इस काव्य-धारा का सांस्कृतिक-पक्ष अत्यन्त प्रचलित रहा है।

प्रभाव :—

ऐसे साहित्य विानावरण ने हिंदी और तेलुगु की स्वच्छन्दतावादी काव्य-धाराओं को अत्यधिक प्रभावित किया है। इन साहित्यिक परिस्थितियों के प्रभाव की तीन मुख्य भागों में विभाजित किया जाता है।

१. द्विवेदी-युग तथा तिरुपति चैकटकयुलु-युग का प्रभाव।
२. अंग्रेजी स्वच्छन्दतावाद का प्रभाव।
३. काव्य तथा कला-सम्बन्धी पाश्चात्य सिद्धांतों का प्रभाव।

५. (क) द्विवेदी-युग तथा तिरुपति चैकटकयुलु-युग का प्रभाव

हिंदी और तेलुगु की स्वच्छन्दतावादी काव्य-धाराओं के प्रादुर्भाव में क्रमशः द्विवेदी-युग तथा तिरुपति चैकटकयुलु-युग का प्रभाव भी रहा। हिंदी क्षेत्र में तो मध्य युगीन काव्य-रूढ़ियों के विरुद्ध द्विवेदी-युग ने विद्रोह कर स्वच्छन्दतावादी काव्य धारा का पथ-प्रदर्शन किया। वास्तव में लड़ी बोली को काव्य-भाषा बनाना, नवीन छन्दों का प्रयोग करना, नवीन काव्य-वस्तु को ग्रहण करना तथा नवीन काव्य-रूपों का प्रयोग करना ऐसे भागों परिवर्तन हैं, जिनसे द्विवेदी-युगीन काव्य का विद्रोही स्वरूप प्रकट होता है। द्विवेदी-युगीन काव्य के माध्यम से ही धीरे-धीरे हिंदी स्वच्छन्दतावाद के स्वरूप का गठन हो रहा था। स्वयं द्विवेदी-युग के प्रतिनिधि कवि मैथिलीशरण के परवर्ती काव्यों में स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्तियाँ परिमिश्रित होने लगी। स्वयं पत और निराशा आदि गवियों पर मैथिलीशरण आदि कवियों का प्रभाव देखा जा सकता है। यह प्रभाव मुख्यतः भाषा, छन्द तथा दृष्टिकोण में देखा जा सकता है। उसी प्रकार तेलुगु के काव्य-क्षेत्र में भी तिरुपति चैकटकयुलु-युग ने काव्य को राजदरबारों से बाहर निकालकर उसमें नवीन स्फूर्ति का संचार किया उन्होंने बाद की पीढ़ी के स्वच्छन्दतावादी

कवियों को प्रभावित किया परंतु यहाँ ध्यान देने का विषय यह है कि हिंदी के द्विदेशी-युग की भांति यहाँ विद्रोह का स्वर अधिक सुगर नहीं था। इतना तो कहा जा सकता है कि इन दोनों साहित्यिक युगों ने हिंदी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य के जन्म की पुष्टभूमि अवश्य तैयार की।

५. (ख) अंग्रेजी स्वच्छन्दतावाद का प्रभाव

भारत में अंग्रेजी शिक्षा के प्रचलन के साथ ही भारतीय काव्य पर अंग्रेजी स्वच्छन्दतावादी कवियों का प्रभाव पड़ना अत्यंत स्वाभाविक था। यह प्रभाव दो रूपों में हिंदी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों पर देखा जा सकता है—१. अप्रत्यक्ष प्रभाव, २. अप्रत्यक्ष या परोक्ष प्रभाव।

(क) प्रत्यक्ष प्रभावः—

हिंदी और तेलुगु के अधिकतर स्वच्छन्दतावादी कवि अंग्रेजी स्वच्छन्दतावादी काव्य के मर्मज्ञ थे। मुख्यतः उन्होंने बर्ड्सवर्थ, वायरन, गैली, कीट्स की रचनाओं में प्रेरणा तथा प्रभाव ग्रहण किया। ऐसे कवियों में निराला, पत तथा गुरजान अफ़ग़ान, रायप्रभु गुम्बाराव, देवुत्तपल्लि कृष्णसास्त्री, नरहरि गुम्बाराव आदि उल्लेखनीय हैं। अतः इन कवियों पर अंग्रेजी स्वच्छन्दतावाद का प्रत्यक्ष प्रभाव स्पष्ट रूप से देखने को मिलता है।

(ख) अप्रत्यक्ष या परोक्ष प्रभावः—

हिंदी और तेलुगु की स्वच्छन्दतावादी काव्य-धाराओं पर अंग्रेजी स्वच्छन्दतावाद का प्रभाव अप्रत्यक्ष रूप से विश्वकवि रवीन्द्र के काव्य के माध्यम से पड़ा। इसका मूल कारण यह है कि कविवर रवीन्द्र अपनी विराट् प्रतिभा के द्वारा अंग्रेजी स्वच्छन्दतावाद के प्रेरक प्रभावों को भारत के अन्य स्वच्छन्दतावादी कवियों से बहुत पहले ही आत्मसात् कर चुके थे। अतः रवीन्द्र का प्रभाव हिंदी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों पर अधिक मात्रा में देखा जा सकता है।

रवीन्द्र ने अपनी सार्वभौमिक प्रतिभा से अन्य भारतीय साहित्यिकों को प्रभावित किया। महाकवि कालिदास के पश्चात् रवीन्द्र को छोड़कर ऐसा कोई कवि नहीं हुआ

१. “पल्लव काल में मैं उन्नीसवीं सदी के अंगरेजी कवियों—मुख्यतः शेले, बर्ड्सवर्थ कीट्स और टेनीसन से विशेष रूप से प्रभावित रहा हूँ, क्योंकि इन कवियों मुझे मशीन-युग का सौन्दर्य-बोध और मध्यवर्गीय संस्कृति का जीवन-स्वप्न दिया है।”—मुमित्रानन्दन पंत, “आधुनिक कवि की भूमिका” पृ० १३।

जिसका प्रभाव सम्पूर्ण भारतीय साहित्य पर पड़ा हो। सन् १९१३ में नोबुल-पुरस्कार पाने के पश्चात् ही भारतीय साहित्य पर रवीन्द्र का प्रभाव पड़ने लगा था। "गीता-जली" के प्रभाव से भारत की किसी भी भाषा की कविता न बचने पायी। हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों पर रवीन्द्र का प्रभाव प्रत्यक्ष या परोक्ष रूप से पड़ा। हिन्दी के निराला, पंत पर तो प्रत्यक्ष रूप से तथा प्रसाद और महादेवी पर अप्रत्यक्ष रूप से रवीन्द्र का प्रभाव देखा जा सकता है। इन में भी निराला पर रवीन्द्र का प्रभाव सर्वाधिक प्रतीत होता है। स्वच्छन्द प्रवृत्ति के कवि होते हुये भी बंगाल में रहने तथा बंगला से भली-भाँति परिचित होने के कारण उन्होंने बंगाली-भाषा, छंद भाव आदि का हिन्दी के साथ अद्भुत समन्वय किया। गुदीर्य सस्कृत के समासों का काव्य में प्रयोग करना उन्होंने बंगला से ही सीख लिया। उन्होंने रवीन्द्रनाथ के छन्दों के आधार पर ७, १२ तथा १६ मात्राओं के गीत गीतिका में लिखे। "निराला" के लिये बंगला एक प्रकार से मातृभाषा थी और रवीन्द्र-काव्य की मनोहारिता उनकी काव्य-चेतना में सहज ही समा गयी थी। अतः हमें यह स्वीकार करना पड़ता है "निराला की कवि-चेतना का आरम्भिक विकास जिस साहित्यिक वातावरण में हुआ उस के निर्माण में रवीन्द्रनाथ का प्रमुख योगदान था।" पंत की आरम्भिक कृतियों पर रवीन्द्र का प्रभाव मिलता है। इस प्रभाव को स्वयं पंत ने "बोषा" के 'निवेदन' में स्वीकार किया है। वे केवल रवीन्द्र के काव्य-प्रयोगों से प्रभावित नहीं हुये, उनके मर्म को समझने की चेष्टा की। उन्होंने "पल्लव" की भूमिका में हिन्दी और बंगाल की प्रवृत्तियों का सूक्ष्म विवेचन किया तथा हिन्दी-छन्दों में नवत स्फूर्ति का संचार किया। उन्होंने बंगला के उच्चारण-संगीत का अनुकरण न कर हिन्दी के उच्चारण संगीत के अनुरूप काव्य-रचना की। कहीं-कहीं बंगला के अनुकरण पर अनुकान्त पद्यों को भी अपनाया तथा उन्हें हिन्दी की प्रकृति के अनुकूल पाया। किन्तु हिन्दी स्वच्छन्दतावाद (प्रायावाद) के अग्रणी कवि जयशंकर प्रसाद पर रवीन्द्र का प्रभाव अधिक नहीं प्रतीत होता। प्रसाद जी के कृतित्व में मौलिकता का पुट अधिक है। इतना होत हुये भी उन पर रवीन्द्रनाथ का कुछ परोक्ष प्रभाव अवश्य था। महादेवी ने भी निश्चय ही रवीन्द्र से प्रेरणा ग्रहण की, परन्तु उनकी गीतिकला का विकास स्वतन्त्र रूप से ही हुआ। "जिस प्रकार रवीन्द्रनाथ की भाषा और छन्दों का प्रतिरूप 'निराला' और 'पंत' के गीतों में अधिक दिखाई पड़ता है, उसी प्रकार रवीन्द्रनाथ की मर्म-भावना का ठीक-ठीक प्रतिरूप महादेवी वर्मा की कविताओं में मिलता है।

१. "डाक्टर नगेन्द्र के सर्वश्रेष्ठ निबंध": "भारतीय साहित्य पर रवीन्द्रनाथ का प्रभाव": डा० नगेन्द्र। पृ० ७६

स्पष्टतया तो यह कहना कठिन है कि महादेवी वर्मा ने रवीन्द्रनाथ से कितनी प्रेरणा पाई, पर जिसे "गीतांजलि" में रहस्यवाद कहा गया है, उसने महादेवीजी की छायावादी कविताओं में अपने प्रौढ़ और समीचीन रूप में ही अभिव्यक्ति पाई है।^१ इस प्रकार हिन्दी के स्वच्छन्दतावादी कवियों को रवीन्द्र से प्रत्यक्ष और परोक्ष रूप में प्रेरणा, प्रभाव एवं प्रोत्साहन प्राप्त हुये हैं।

तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों पर भी रवीन्द्र का प्रभाव उन्हें नोबुल-पुरस्कार मिलने के पश्चात् ही पड़ने लगा था। सन् १९१८ में रवीन्द्र स्वयं आन्ध्र प्रान्त में भ्रमण कर चुके थे। इस समय से आन्ध्र के कवियों को बंगला साहित्य में अधिक आकर्षित किया और वे रवीन्द्र के प्रभाव में भी आ गये। आन्ध्र में रवीन्द्र के प्रभाव को ग्रहण करने वाले प्रथम कविगण हैं चैकटपार्वतीश्वर कवि। इस कवि-द्वय ने रवीन्द्र के काव्य-माधुर्य का आस्वादन कर, उनकी प्रशंसा मुक्त कण्ठ से की।^२ इन कवियों की 'एकान्त सेवा' ने (एकान्त सेवा) आन्ध्र के जन समुदाय पर वही प्रभाव डाल दिया, जो प्रभाव रवीन्द्र की "गीतांजलि" का बंगला पर था। एक दृष्टि से देखा जाय तो इन दोनों काव्य-ग्रंथों में मधुर-भक्ति को छोड़कर कोई समानता दृष्टिगोचर नहीं होती। दोनों में आत्माभिव्यक्ति ही है, फिर भी "एकान्त सेवा" में स्त्री-सहज व्याकुलता तथा आरम-समर्पण का भाव निहित है, जबकि गीतांजलि में नायक-नायिका के भेद का लोप हो जाता है। "एकान्त सेवा" में सुकोमल तथा माधुर्यपूर्ण भक्ति ही स्त्री-पुरुष के प्रणय संबंध के रूप में, एक ही निर्णीत अवधि में संचरण करती दिखायी पड़ती है। इसके विपरीत "गीतांजलि" में सभी सीमाओं का उल्लंघन कर, सभी बन्धनों से मुक्त होकर कभी अत्यंत माधुर्य के साथ, कभी अत्यन्त दैन्य तथा कठुणा के साथ और कभी-कभी मेघ-गम्भीर-स्वर के साथ कविता का गान होता है। इनके पश्चात् रायप्रोलु सुब्बारावजी पर रवीन्द्र का प्रभाव लक्षित होता है। रवीन्द्र के काव्य-वैभव पर मुग्ध होकर उन्होंने स्वयं शांति निकेतन में गुरुकुल का वास कर, रवीन्द्र तथा वैष्णव-साहित्य के प्रभाव को भी ग्रहण किया। इस तरह उनकी कविता में माधुर्य आ गया और वे आध्र-वाटिका के कोयल कहलाए। सुब्बारावजी की देश-भक्ति-प्रधान रचनाओं पर रवीन्द्र का प्रभाव देखने को मिलता है।

१. "रवीन्द्रनाथ ठाकुर और हिन्दी साहित्य" लेख मोहनसिंह सेंगर : आजफल, फरवरी, १९६०। पृष्ठ ३०
२. "पुद्गु निलुवर्तिन पल्लुन नलरिप
पल्लुः भावमुनने येलुवरिप
पल्लिकि पल्लुवरिप पल्लुकुवु पुल्लिकि
नो रवीन्द्र ओकडे एदंगु।" — चैकट पार्वतीश्वर कवि।

रायप्रोतु मुम्बारावजी के प्रकृति के प्रति दृष्टिकोण, उनकी रहस्यात्मक अनुभूति तथा सौंदर्य विरासी चित्रकृति पर रवीन्द्र का प्रभाव है। उनकी मुकुटार-भावना, मुकोमल शब्द-शिल्प रवीन्द्र के काव्य-कौशल का स्मरण दिलाते हैं। प्रकृति के अणु-अणु में अपनी चेतना को बिलीन करके संवेदनशील बनना देवुलपत्ति कृष्णशास्त्री ने रवीन्द्र से सीखा है। कवि का, कल्पना के पंखों पर बैठकर विनीत-गगन-पथों पर विहार करना भी रवीन्द्रिक प्रभाव का सीतक है। कृष्णशास्त्री की जीवन-पद्धति में ही, कल्पना विहार में ही तथा रचना-संविधान में ही रवीन्द्र की गरिमा दिखाई पड़ती है। उदात्त-काव्य-वस्तु की स्वीकृति में लेकर रमणीय शैली के उपयोग तक सभी साहित्यिक प्रक्रियाओं के संघान के लिए शिवशर शास्त्री ने रवीन्द्र की आदर्शमूर्ति के रूप में ग्रहण किया, ऐसा प्रतीत होता है। उन्नीस प्रकार वेदुल सत्यनारायण शास्त्री कन्दुकूरी राम भद्रराव, मल्लवरफु विश्वेश्वरराव, अम्बूरि रामकृष्णराव, पिलका गण-पति शास्त्री, तल्लाबाज्जल कृत्तिवास तीर्थुल, चालात्रपु रजनीकातराव आदि की रचनाओं में रवीन्द्र का प्रभाव स्पष्ट और अस्पष्ट, व्यक्त और अव्यक्त रूप में दृष्टि-गोचर होता है। मधुर कवि कोपेल जनाईनराव पर यह प्रभाव है। गुडिपाटी वेंकटधनम् की "यशोदा गीतानु", आचंठ जानकिराम की "स्वर्ण सीता", आमतम सोमसुंदर की "मिथुगुरु" आदि रचनाओं में रवीन्द्र के मार्ग का अनुसरण करते हैं। वैजनाडा गोपाल रेड्डीजी ने रवीन्द्र की असंख्य रचनाओं का तेलुगू के गद्य और पद्य में अनुवाद कर आध्र प्रांत में रवीन्द्र का परिचय कराया।

हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों पर रवीन्द्र के प्रभाव को दृष्टि में रखते हुए हम निम्नलिखित रूप में यह नहीं कह सकते कि अमुक कवि पर रवीन्द्र का कितना प्रभाव पड़ा है, यह भी प्रत्यक्ष रूप से है या परोक्ष रूप से। कवि के रूप में, श्रुति के रूप में, पुण-प्रतिनिधि के रूप में, विश्व-मानव-कल्याण-चितक के रूप में, मानव के हृदयगतारालो में सदा के लिए स्थान पाने वाले रवीन्द्र का प्रभाव अन्य कवियों पर किसी भी रूप में होने पर भी कोई आश्चर्य का विषय नहीं है।

५. (ग) काव्य तथा कला-सम्बन्धी पाश्चात्य सिद्धांतों का प्रभाव:—

हिन्दी और तेलुगु की स्वच्छन्दतावादी काव्य-धाराओं पर कला सम्बन्धी पाश्चात्य विद्वानों का प्रभाव देखा जा सकता है— जिन में कलावाद, प्रतीकवाद तथा अभिव्यञ्जनावाद मुख्य हैं। कलावाद के प्रभाव के कारण स्वच्छन्दतावादी कवियों में कलात्मक शतकंठा दिखाई पड़ती है। अपने भावों तथा विचारों को स्पष्टतम अभिव्यक्ति देने के लिए हर एक शब्द को तोल-तोल कर प्रयोग करने की प्रवृत्ति हिन्दी और तेलुगु के अधिकांश स्वच्छन्दतावादियों में पायी जाती है। यत्र कलावाद

के प्रभाव के कारण ही है। इन कवियों ने प्रतीकवाद के प्रभाव को ग्रहण कर, प्रतीक को अपनी भावाभिव्यञ्जना का माध्यम बनाया। क्लोचे के अभिव्यञ्जनावाद की मान्यताओं का प्रभाव भी इन काव्य-धारा के कवियों पर देखने को मिलता है।

अंत में यह स्वीकार करना पड़ता है कि हिन्दी और संसुग की स्वच्छन्दतावादी काव्य-धाराओं के प्रादुर्भाव में भारत की समकालीन राजनैतिक, आर्थिक, सामाजिक, धार्मिक तथा साहित्यिक परिस्थितियों ने कम अधिक मात्रा में अपना सहयोग दिया है। इन्हीं परिस्थितियों से प्रेरणा एवं प्रभाव ग्रहण कर इन दोनों भाषाओं की स्वच्छन्दतावादी काव्य-धाराओं ने अपना विकास किया है।

तृतीय अध्याय

स्वच्छन्दतावाद : स्वरूप विवेचन

तथा

साहित्यिक मान्यतायें

१. स्वच्छन्दतावाद का स्वरूप-विवेचन :—

स्वच्छन्दतावाद के स्वरूप-विवेचन के पूर्व परम्परावाद के स्वरूप पर किंचित् प्रकाश डालना इसलिये परमावश्यक हो जाता है कि स्वच्छन्दतावाद ने परम्परावाद की साहित्यिक रुढ़ियों के प्रति विद्रोह कर अपने स्वरूप को संपटित किया था। पाश्चात्य विद्वानों ने व्यक्ति और जगत् की पृथक् सत्ता मानते हुये काव्य के दो मुख्य भेद किये हैं—

१. विषयगत (Subjective), जिस में कवि के व्यक्तित्व की प्रधानता रहती है और २. विषयगत (Objective), जिस में कवि-व्यक्तित्व को कम तथा बाह्य जगत् को अधिक प्राधान्य दिया जाता है। इसी भेद ने पाश्चात्य काव्य-जगत् में दो प्रधान काव्य-प्रवृत्तियों को जन्म दिया है और वे हैं परम्परावाद (Classicism) तथा स्वच्छन्दतावाद (Romanticism)। वास्तव में विश्व के सम्पूर्ण काव्य-साहित्य को इन दो प्रधान भागों में विभाजित किया जा सकता है और इन दोनों का सामंजस्य भी अनेक काव्यों में उपलब्ध होता है। प्रथमतः परम्परावाद के स्वरूप पर किंचित् विचार किया जाय।

(क) परम्परावाद का स्वरूप:—काव्य में परम्परावाद तथा स्वच्छन्दतावाद दो विशिष्ट प्रवृत्तियों के द्योतक शब्द हैं। पाश्चात्य समालोचना में सर्वप्रथम श्लेगल (Schlegel) ने काव्य में परम्परा और स्वच्छन्दता के पार्ष्वय का प्रतिपादन किया है। उसके अनुसार प्राचीनों का वह काव्य, जो वस्तु-प्रधान हो, जिस में बाह्य नियमों का पालन किया गया हो, परम्परावादी है। शिलर के अनुसार प्राचीनों का वह काव्य, जिस में जीवन के इंद्रियग्राह्य उपरितल का तत्कालिक, समग्र तथा विशिष्ट

प्रतिपादन हो, परम्परावादी है।^१ "परम्परावादी काव्य वह काव्य है, जो शार्वंश्रेष्ठ, अद्वितीय एवं गंभीरतम हो।"^२ वास्तव में परम्परावाद की साहित्यिक मान्यतायें प्राचीन ग्रीक तथा रोम के काव्यों की रूपरेखा एवं आदर्श की दृष्टि में गहरा अरम्भ आदि आचार्यों ने काव्य के सामान्य नियमों की प्रतिष्ठा की, जो बाद में चलकर परम्परावादी काव्य के मानदण्ड बन गये। प्राचीन भारत में भी परम्परावादी काव्यों का आधिपत्य रहा। विज्ञान मस्तिष्क साहित्य में परम्परावादी काव्यों की मुद्द परम्परा मिलती है।

निष्कर्ष के रूप में इतना तो कहा जा सकता है कि परम्परावादी काव्य वह काव्य है जिसमें बाह्य रूप—सीष्ठत्व की प्रधानता हो, अनेकत्व में एकत्व की प्रतिष्ठा की गयी हो, अभिव्यज्जना का सौन्दर्य हो और जिसमें समयशीलता, उदात्तता एवं महानता भी वर्तमान हो। सामान्यतः परम्परावादी काव्य में निम्नातिगित विशेषतायें दृष्टिगोचर होती हैं।

१. काव्य में कवि का व्यक्तित्व ऐसा लीन होना है कि उसका पृथक् अस्तित्व ही समाप्त हो जाता है।^३ अतः परम्परावादी काव्य विषय-प्रधान या वस्तुनिष्ठ होता है।
२. काव्य में अनेकत्व में एकत्व का प्रतिपादन होना है।
३. काव्य में अभिव्यज्जना का सौन्दर्य (रूप-विधान का सीष्ठत्व) निहित रहना है।
४. काव्य में समयशीलता का प्राधान्य होता है।
५. काव्य में उदात्त भावनाओं तथा सवैशेषों का अस्तित्व रहता है।
६. काव्य में महान एवं विराट की संभावना अत्यधिक रहती है।

१. "According to Schiller, naive poetry, characteristic of the ancients is an immediate, detailed and particularised representation of the sensuous surface of life." (Qt. by M. H Abrams in 'The Mirror and the Lamp' Romantic Theory and Critical Tradition, P. 238)

२. ड० हिन्दी साहित्य कोष प्र० सं० धीरेन्द्र वर्मा। पृ० २४५।

३. "The object possesses him (classical poet) utterly... like the Deity behind this universe, he stands behind his work, he is himself the work, and the work is himself." M. H. Abrams. "The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and Critical Tradition P 238)

(घ) स्वच्छन्दतावाद का स्वरूप :—साहित्य में स्वच्छन्दतावाद अथवा “रोमाण्टिजिज्म” सामान्यतः एक प्रवृत्ति विशेष का चोकर नाम है। पाश्चात्य तथा भारतीय विद्वानों ने इसके स्वरूप पर सम्यक् प्रकाश डाला है। अंग्रेजी साहित्य के इतिहास में इसकी परिभाषा यों है—

“स्वच्छन्दतावादी चेतना यह है, जिसमें उस भावुकतामय जीवन का प्राधान्य हो, जो कल्पना की दृष्टि से उद्दीप्त अथवा निर्दिष्ट हुआ हो और जिसमें स्वयं कवि की भावना इस कल्पना-दृष्टि को सशक्त बनाती एवं निर्देश करती रही हो।”

इस परिभाषा में स्वच्छन्दतावाद की मूलभूत विशेषताओं (भावना एवं व्यक्तता तथा उन दोनों के सम्बन्ध पर) पर प्रकाश डाला गया है। स्विट जेम्स के अनुसार स्वच्छन्दतावाद साहित्यिकता की आकर्षण देने वाला, नूतनता के प्रेमी तथा उन सब गुण-दोषों को समाहित करने वाली काव्य-धारा है जो भावना, शक्ति, आकुलता, आध्यात्मिकता, उत्सुकता, लोभ प्रयत्न, स्वातन्त्र्य, प्रायोगिकता एवं उत्तेजकता की भावनाओं के साथ सम्बद्ध हो। स्वच्छन्दतावाद के स्वरूप के विषय में पाश्चात्य काव्य-ममीलकों एवं चिन्तकों में बड़ा मतभेद रहा है। इसका कारण यह है कि स्वच्छन्दतावाद ने विभिन्न ओतों में अपनी विचारधारा ग्रहण की है। इसी कारण उस की परिभाषाओं में भी पार्यवय आ गया है। “स्वच्छन्दतावाद” शब्द की अतिव्याप्ति से बचने के लिए मि० एम० बीरा कहते हैं—“यह कथन ही पर्याप्त है कि “स्वच्छन्दतावाद” का शब्द अंग्रेजी की उस काव्य-धारा के लिए प्रयुक्त होता है, जो मई १७८६ में ब्लेक के “अनोपन के गीतों” (Songs of Innocence) से आरम्भ होकर बीट्स तथा शेली की मृत्यु के माघ समाप्त हुई।” परन्तु यही बीरा का ध्यान इस

1. “The Romantic spirit can be defined as an accentuated predominance of emotional life, provoked or directed by the exercise of imaginative vision and on its turn stimulating or directing such exercise.” (Legoais and Cazamain: A History of English Literature. P. 997.)
2. In Romanticism “..... we may find the virtues and defects which are suggested by excitement, energy, restlessness spirituality, curiosity, troublousness, progress, liberty, experiment, provocativeness.” (Scot James: The Making of Literature; P. 152.)
3. The word ‘Romantic’ has been used so often and for so many purposes that it is impossible to confine it to any single meaning, still less to attempt a new definition of it. Let it suffice that it is applied to a phase of English poetry which began in 1789 with Blake’s ‘Songs of Innocence’ and ended with the deaths of Keats and Shelley.”

(C. M. Bowra: The Romantic Imagination, P. 271.)

और नहीं गया कि स्वच्छन्दतावाद काव्य की सहज प्रवृत्ति है, जो विश्व के किसी भी काव्य-साहित्य में दिखाई पड़ती है।

हिन्दी के विद्वानों ने भी स्वच्छन्दतावाद के स्वरूप पर विचार किया है। "हिन्दी साहित्य कोष" में इसकी परिभाषायें दी गयी हैं—“साहित्यिक उदारवाद ही रोमान्टिसिज्म है। अर्थात् प्राचीन शिष्टा तथा बनेसिक परिपाटी के विरोध में उठ खड़ी होनेवाली विचार-धारा को रोमान्टिसिज्म कहा जाता है।” परन्तु इस परिभाषा में स्वच्छन्दतावाद के स्वरूप पर अधिक प्रकाश नहीं डाला गया। डा० हजारिप्रसाद द्विवेदी के अनुसार “रोमान्टिक साहित्य की वास्तविक उत्पत्ति वह मानसिक गठन है जिसमें कल्पना के अविरल प्रवाह से घन-संश्लिष्ट निबिड़ भावों की ही प्रधानता होती है। इस प्रकार कल्पना का अविरल प्रवाह और निबिड़ भावों के ही निरन्तर घनीभूत मानसिक वृत्तियाँ ही इस व्यक्तित्व-प्रधान साहित्यिक रूप की प्रधान जननी हैं, परन्तु यह नहीं समझना चाहिए कि ये दोनों एक दूसरे से अलग रह कर काम करती हैं।” यहाँ द्विवेदी जी ने कल्पना, भावों दोनों के पारस्परिक सम्बन्ध तथा व्यक्तित्व का प्राधान्य आदि स्वच्छन्दतावाद के प्राणभूत तथ्यों का उल्लेख किया है। डा० नगेन्द्र के अनुसार स्वच्छन्दतावादी काव्य (हिन्दी का छायावादी काव्य) स्कूल के विरुद्ध सूदम का विद्रोह है। नगेन्द्र जी ने स्वच्छन्दतावाद की विद्रोही भावना को अधिक महत्त्व प्रदान किया है। आचार्य नन्ददुलारे बाजपेयी हिन्दी की स्वच्छन्दतावादी काव्य-धारा को, जिसका नाम छायावाद पड़ा, रहस्यवाद से भिन्न मानते हुए कहते हैं—“नई छायावादी काव्य-धारा का भी एक आध्यात्मिक पक्ष है, किन्तु उसकी मुख्य-प्रेरणा धार्मिक न होकर मानवीय और सांस्कृतिक है। उसे यह बीसवीं शताब्दी की वैज्ञानिक और भौतिक प्रगति की प्रतिक्रिया भी कह सकते हैं।”

आधुनिक परिवर्तनशील समाज-व्यवस्था और विचार जगत् में छायावाद भारतीय आध्यात्मिकता की, नवीन परिस्थिति के अनुकूल, स्वापना करता है। छायावाद मानव जीवन-सौन्दर्य और प्रवृत्ति को आत्मा का अभिन्न स्वरूप मानता है।

नवीन काव्य (छायावाद) में समस्त मानव अनुभूतियों की व्यापकता पूरा स्थान पा सकी। बाजपेयीजी का यह ख्यन केवल हिन्दी स्वच्छन्दतावाद के सम्बन्ध में सत्य प्रमाणित होता है। परन्तु अन्य भाषाओं की स्वच्छन्दतावादी काव्य-प्रवृत्तियों के लिए यह पूर्ण रूप में सत्य नहीं जँचता। इसका मुख्य कारण यह है कि उन्होंने स्वच्छन्दतावाद के मूलभूत तथ्यों की अपेक्षा, उन पर पड़े हुए सांस्कृतिक एवं धार्मिक प्रभावों

१. हिन्दी साहित्य कोष : प्रधान सम्पादक : धीरेन्द्र वर्मा । पृष्ठ संख्या—६७६ ।
२. डा० हजारि प्रसाद द्विवेदी : रोमान्टिक साहित्य शास्त्र (सूचिका) । पृ० १।
३. डा० नगेन्द्र : सुमित्रानन्दन पत्र । नवम् संस्करण । पृ० २ ।
४. नन्ददुलारे बाजपेयी: आधुनिक साहित्य: द्वितीय संस्करण । पृ० ३७१-३७२ ।

को अधिक प्रधानता दी, जिनका प्रभाव हर साहित्य की स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्ति पर समान रूप से नहीं है। डा० श्रीकृष्णलाल ने स्वच्छन्दतावाद के दार्शनिक तथा कलात्मक पक्षों को भी प्राधान्य दिया है। उनके अनुसार “स्वच्छन्दतावादकेवल एक साहित्यिक आन्दोलन मात्र न था बरन् वह कलात्मक और दार्शनिक आन्दोलन भी था। इसमें विश्व की वेदना, सृष्टि का रहस्य, उदात्त भावना तथा प्रेम और बोरता को अपनाने की तीव्र आकांक्षा, अलभ्य श्रेय से उद्भूत एकान्त वेदना और अनन्त निराशा आदि विशिष्ट दार्शनिक दृष्टियों का प्रदर्शन था।” निष्कर्ष यह है कि स्वच्छन्दतावाद काव्य की वह धारा है जिसमें उदारता, उत्साह, रुढ़ि-विद्रोह, प्रकृति-प्रेम, विस्मय की भावना, सौन्दर्य-प्रेम, अतिशय काल्पनिकता, आत्मानुभूति, स्वच्छन्द प्रेम-भावना, मानवतावादी विचारधारा तथा गीत-शैली के प्रति आकर्षण आदि विशेषताओं का समावेश हो। स्वच्छन्दतावाद की सामान्य विशेषताएँ इस प्रकार हैं—

- (१) आत्मानुभूति की अभिव्यक्ति।
- (२) भावुकता एवं आवेग का प्राधान्य।
- (३) अतिशय काल्पनिकता।
- (४) सौन्दर्य के प्रति अत्यधिक आकर्षण।
- (५) प्रकृति-प्रेम।
- (६) अन्तर्मुखी प्रवृत्ति।
- (७) सर्वज्ञेयतावाद या मूर्ख चेतना को विश्व में देखने की प्रवृत्ति।
- (८) विस्मय की भावना।
- (९) आदर्श के प्रति भीह।
- (१०) सामाजिक, धार्मिक एवं साहित्यिक रुढ़ियों के प्रति विद्रोह।
- (११) मानवतावादी विचारधारा एवं विश्व-भातृत्व की भावना।
- (१२) गीत शैली तथा काव्य में संगीत-पक्ष की ओर अत्यधिक आकर्षण।

विश्व के हर एक साहित्य में कभी-न-कभी स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्ति का प्रादुर्भाव हो ही जाता है और उनमें उक्त विशेषताएँ कम-अधिक मात्रा में अवश्य पायी जाती हैं। स्वच्छन्दतावाद मानव-जीवन के एक दृष्टिकोण का परिचायक है और उसकी ओर जागरूक न होना इन्द्रधनुष के सौन्दर्य में आँखें मूँद देने के समान है।

1. डा० श्रीकृष्णलाल : आधुनिक हिन्दी साहित्य का विकास : तृतीय संस्करण : पृ० ३७।
2. 'To ignore the romantic as an aspect of life is to be blind to the rainbow.' ... J. B. Priestley: Literature and Western man. P. 120.

स्वच्छन्दतावाद में जो प्रवाह, स्वच्छन्दता, गति, गहनता आदि की प्रचुरता से यह स्पष्ट हो जाता है कि वह अपने एक जीवन-दशन को अभिव्यक्ति देना चाहता है।

(ग) परम्परावाद तथा स्वच्छन्दतावाद में साम्य और वैषम्य :—परम्परावाद तथा स्वच्छन्दतावाद में समानताएँ इस प्रकार हैं :—

- (१) परस्पर भिन्न होते हुए भी इन दोनों प्रवृत्तियों का अस्तित्व वसा तथा काव्य के क्षेत्र में ही है।
- (२) मुख्यतः इन दोनों प्रवृत्तियों का प्रचसन काव्य-साहित्य के अन्तर्गत ही अधिक हुआ।

परम्परावाद तथा स्वच्छन्दतावाद में भिन्नताएँ इस प्रकार हैं —

- (१) परम्परावादी काव्य विषय-प्रधान ' तो स्वच्छन्दतावादी काव्य व्यक्ति-प्रधान है।
- (२) परम्परावादी काव्य वहिर्मुखी है तो स्वच्छन्दतावादी काव्य अन्तर्मुखी है।
- (३) परम्परावाद में बाह्य रूप-विधान की प्रमुखता है तो स्वच्छन्दतावाद में आन्तरिक प्रेरणा की।
- (४) परम्परावाद में बाह्य इन्द्रियग्राह्य चाक्षुष मीन्द्रिय के प्रति आकर्षण है तो स्वच्छन्दतावाद में इन्द्रियातीत काल्पनिक सौन्दर्य का अधिक आग्रह है।
- (५) परम्परावाद में प्रकृति की अपेक्षा मानव को प्रधानता दी गयी है तो स्वच्छन्दतावाद में मानव की अपेक्षा प्रकृति की।
- (६) परम्परावाद में विषयगत मथारों का चित्रण होता है तो स्वच्छन्दतावाद में वैयक्तिक आदर्श का अवन।
- (७) परम्परावादी काव्य में हृदय पर बुद्धि का अकुश रहना है तो स्वच्छन्दतावाद में बुद्धि पर हृदय का अनुसामन।
- (८) परम्परावाद सदा मध्यम मार्ग का अन्वेषण करता है तो स्वच्छन्दतावाद अति की खोज में लीन रहना है।^१

1. 'The one seeks always a mean, the other an extremity.'
Scot James: The Making of Literature- P 27

- (९) परम्परावाद शान्ति तथा मनुष्य से सतुष्ट है तो स्वच्छन्दतावाद में साहसिकता के प्रति प्रबल आकर्षण है ।^१
- (१०) परम्परावाद परम्परा की ओर देखा है तो स्वच्छन्दतावाद में नवीनता का आग्रह है ।^२
- (११) परम्परावाद में प्रबन्ध-काव्य (महाकाव्य तथा खण्ड-काव्य) की रचना की ओर अधिक झुकाव है तो स्वच्छन्दतावाद में गीतों तथा प्रगीतों के निर्माण की ओर ।
- (१२) वर्णन-बाहुल्य के कारण परम्परावादी काव्य में चित्र-रसा का तथा भावोद्बोध के कारण स्वच्छन्दतावादी काव्य में संगीत-रसा का अधिक महत्व रहता है ।
- (१३) परम्परावाद राजनैतिक, धार्मिक, सामाजिक तथा साहित्यिक बन्धनों की स्वीकार कर आगे की ओर अग्रसर होता है तो स्वच्छन्दतावाद इन सभी बन्धनों के प्रति विद्रोह गढ़ा कर उनको अस्वीकार करता है ।
- (१४) परम्परावाद काव्य को मानव-जीवन की अनुकृति मानता है तो स्वच्छन्दतावाद काव्य को मानव-आत्मा की अनुभूति एवं कल्पना की अभिव्यक्ति मानता है ।

उपयुक्त विवेचन से यह स्पष्ट हो जाता है कि प्रत्येक दृष्टिकोण से परम्परावाद तथा स्वच्छन्दतावाद में भारी अंतर है । इतना होते हुये भी किसी कवि या काव्य में इन दोनों प्रवृत्तियों की मात्रा को पहचानना उतना सुनम नहीं । इसका कारण यह है कि कुछ कवियों तथा काव्यों में इन दोनों काव्य प्रवृत्तियों का सामंजस्य दिखाई पड़ता है । ऐसे कवियों में कालिदास, दन्ति (Dante), शेक्सपियर (Shakespeare) गेटे (Goethe) आदि कवियों की गणना आसानी से हो सकती है ।^३ "डिवाइन कॉमेडी" (Divine Comedy), "कामायनी" आदि काव्यों में इन दोनों प्रवृत्तियों का समुलन

१. "Repose satisfies the classic; Adventure attracts the Romantic,"Ibid : P. 27
२. "The one appeals to tradition, the other demands the novel." Ibid P. 28
३. भरतृ ने काव्य तथा अन्य कलाओं को अनुकृति माना है ।
४. कीट्स की "इजवेला", "दि ईव ऑफ सेंट एग्निस"- निराला की "राम की शक्ति पूजा" तथा विश्वनाथ सत्प्रनारायण का "रामायण कल्पवृक्षम्" (महा-काव्य) आदि काव्यों में परम्परावाद की बहुत-सी विशेषताएँ पायी जाती हैं ।

दिखाई पड़ता है। स्वच्छन्दतावादी कवि बोट्स, निराला तथा विश्वनाथ सत्यनारायण की कतिपय प्रौढ़ रचनाओं में परम्परावाद की झलक मिलती है। इसी प्रकार किसी परम्परावादी कवि में स्वच्छन्दतावाद की विशेषताएँ आ जाये तो वह भी महान होगा। दिनकरजी के शब्दों में, "रोमांटिसिज्म ■ स्पष्ट से बलासिक कवि भी पहले से कुछ बड़ा कवि हो जाता है और संयमशील महाकवियों में तो रोमांटिक प्रवृत्तिर्वा ऐसा चमत्कार उत्पन्न करती है जैसा कभी-कभी ही देखने में आता है। रवीन्द्रनाथ और गेदे रोमांटिक थे किन्तु, संयमशील होने के कारण, इन कवियों ने रोमांटिसिज्म के दोषों को अपने पास फटकने न दिया।" अतः इससे स्पष्ट हो जाता है कि कोई भी कवि पूर्ण रूप में परम्परावादी या स्वच्छन्दतावादी नहीं होता, केवल उसके भुकाव के कारण सामान्यतः उसे प्रवृत्ति विधेय के अंतर्गत गृहीत किया जाता है।

लफकेडियो हेर्न का कथन है कि "जब कभी साहित्य-क्षेत्र में परिवर्तन आ जाता है तो यह परिवर्तन स्वच्छन्दतावादी चेतना को अधिक परम्परावादी तथा परम्परावादी चेतना को अधिक स्वच्छन्दतावादी बना देता है। एक दूसरे का विरोध कर वे बहुत-कुछ सीख लेते हैं।" वास्तव में स्वच्छन्दतावादी काव्य-धारा ने परम्परावादी काव्य नियमों का उल्लंघन कर काव्य-क्षेत्र को अत्यन्त विस्तृत बना दिया। स्वच्छन्दतावाद के इस सशक्त परिचय के पश्चात् उसकी साहित्यिक मान्यताओं पर विचार किया जाय।

२ स्वच्छन्दतावाद की साहित्यिक मान्यताएँ :

स्वच्छन्दतावाद की साहित्यिक मान्यताओं के विवेचन के पूर्व स्वच्छन्दतावादी आलोचना के उद्भव की ऐतिहासिक भूमिका पर किंचित् विचार किया जाय।

फ्रांस की नवीन परम्परावादी आलोचना (neo-classic criticism) का प्रभाव इंग्लैंड पर एक गतावदी से अधिक रहा। इस आलोचना-प्रणाली ने प्राचीन

१. रामधारीसिंह दिनकर . काव्य की भूमिका । प्रथम संस्करण । पृ० ३६ ।
२. "Every alternation of the literary battle seems to result in making the romantic spirit more classic and the classic spirit more romantic Each learns from the other by opposing it"
— Lescadio Hearn.
३. "When a poet does not conform to the existing laws of poetry, he is extending the law."—Moulton . The Modern Study of Literature P 300

ग्रीक तथा रोम के महाकाव्यों को दृष्टि में रखकर निर्दिष्ट किये गये नियमों के पालन पर बल दिया। उनके अनुसार काव्य अनुकृति मात्र है और प्रकृति उनके अनुकरण की वस्तु। फिर भी ड्राइडन (Dryden) आदि कुछ अंग्रेजी कवि तथा आलोचक इस आलोचना-प्रणाली के समर्थक होते हुये भी अपने समकालीन फ्रेंच आलोचकों की तुलना में प्राचीन-पंथी तथा कट्टर नहीं थे। इस का कारण यह था कि इन अंग्रेज आलोचकों के समक्ष शेक्सपियर के नाटकों का आदर्श था। इतना होता हुये भी वे परम्परावादी काव्य-नियमों से मनुष्य रहे और कला-कृतियों का मूल्यांकन बाह्य मानदण्डों के आधार पर करने के पक्ष में ही थे। इस आलोचना प्रणाली का सब से अंतिम प्रतिनिधि सेम्युअल जॉन्सन (Samuel Johnson) था। परन्तु अठारहवीं शताब्दी के मध्य भाग में ही कुछ आलोचक साहित्य की स्वतन्त्रता पर बल देने लगे थे। वे नवीन परम्परावादी आलोचना की चुनौती आकस्मिक रूप में नहीं दे सकते थे। अतः प्रथमतः उन्होंने मध्ययुगीन अंग्रेजी काव्य का समर्थन इस आधार पर किया कि वह ऐसा काव्य है जिसके लिये परम्परावादी काव्य-नियम बिलकुल लागू नहीं होते। नवीन आलोचकों ने यह घोषणा की कि गेय-कथाओं (ballade) प्रेम-कथाओं (romances) तथा अन्य मध्ययुगीन काव्य-रूपों के मूल्यांकन के लिये भिन्न मानदण्डों की आवश्यकता है। उनका मकद यह था कि सामाजिक जीवन तथा रीति-रिवाज को प्रतिबिम्बित करने वाले काव्यों के मूल्यांकन के लिये जो नियम लागू होते हैं, वे कल्पना एवं भावना-निर्मित काव्य के लिये नितान्त अनुपयोगी तथा असफल सिद्ध होते हैं। उन्होंने अनुकरण-काव्य तथा सृजनात्मक काव्य के भेद को स्पष्ट किया। इन नवीन आलोचकों ने द्वितीय चरण यह उठाया कि उन्होंने मध्ययुगीन काव्य-रूपों का समर्थन कर काव्य को सभी तरह के बाह्य नियमों से मुक्त करने का सफल प्रयास किया। इनमें-से कुछ आलोचक परम्परावादी काव्य नियमों से दूतने दृष्ट हो गये कि अपने नये समीक्षार्थक आन्दोलन को प्रभाववादी बना दिया, जिसके फलस्वरूप आलोचना के क्षेत्र में अराजकता की स्थिति उत्पन्न हुई। परन्तु कोलरिज तथा कार्लोडल आदि जागरूक आलोचकों ने इस परिस्थिति की रक्षा की। उन्होंने घोषित किया कि काव्य के अपने नियम हैं और कभी प्रतिभा नियम-विहीन नहीं होती। काव्य और प्रतिभा के उपकरण यांत्रिक नहीं, प्रत्युत जीवन्त (organic) हैं। जॉन्सन और कोलरिज के बीच आलोचना के मानदण्डों में युगयुग परिवर्तन आ उपस्थित हुआ। तीन आलोचना प्रणालियों में स्पर्धा चलने लगी—एक ओर प्राचीन नियमों के समर्थन करने वाले परम्परावादी, दूसरी ओर सभी नियमों को अस्वीकार करने वाले प्रभाववादी तथा तीसरी ओर बाह्य नियमों के स्थान पर आन्तरिक नियमों को महत्व देने वाले स्वच्छन्दतावादी अपने-अपने अस्तित्व बनाये रखने के लिये संघर्ष कर रहे थे। अंत में स्वच्छन्दतावादी आलोचना-प्रणाली की विजय हुई। इससे आलोचना में भावना एवं कल्पना को महत्वपूर्ण स्थान दिया गया। सृजन-प्रक्रिया के आन्तरिक नियमों ने बाह्य

नियमों का स्थान ग्रहण किया और आलोचना निर्णयात्मक न होकर व्याख्यात्मक हो गयी।

स्वच्छन्दतावादी आलोचना-प्रणाली के अनुसार नियम स्वयं अपने में साध्य नहीं, अपितु वे कवि के काव्य-लक्ष्य की प्राप्ति के साधन मात्र हैं। किसी भी काव्य-कृति का मूल्यांकन बाह्य नियमों के आधार पर नहीं, अपितु उसके उपलब्धि को दृष्टि में रखकर करना चाहिये। काव्य-कृति पर निर्णय उसके आंतरिक तत्वों तथा मूल्यों के आधार पर देना चाहिये, बाह्य या आरोपित नियमों को लागू कर नहीं। अतः स्वच्छन्दतावादी आलोचना-प्रणाली काव्य-कृति से यही आशा करती है कि वह अपने भावों को स्वयं सच्चाई के साथ निभाये, उसके सभी अवयवों में सामंजस्य हो। इस प्रकार स्वच्छन्दतावादी आलोचना-प्रणाली ने काव्य तथा कलाकृतियों को एक नवीन तथा मौलिक दृष्टिकोण से देखने की चेष्टा की, जिससे कृति एवं कृतिकार की प्रकृति एवं उपलब्धि का नया मूल्यांकन सम्भव हो सके। स्वच्छन्दतावादी आलोचना-प्रणाली को सक्षिप्त ऐतिहासिक विवासत्रम देने के पश्चात् उसकी साहित्यिक मान्यताओं पर प्रकाश डाला जाय।

स्वच्छन्दतावाद की साहित्यिक मान्यताओं को तीन भागों में विभाजित किया जाता है—१. काव्य-सम्बन्धी मान्यताएँ, २. विचार-सम्बन्धी मान्यताएँ ३. कला-सम्बन्धी मान्यताएँ।

(क) काव्य-सम्बन्धी मान्यताएँ—किसी भी काव्यान्दोलन का मूल्यांकन अधिकतर उस काव्य की उपलब्धि पर आधारित होकर किया जाता है। हर प्रकार की काव्य-प्रवृत्ति की अपनी विशेषतायेँ होती हैं जिन को आधार बनाकर उस काव्य की समीक्षा की जाती है। अतः स्वच्छन्दतावादी काव्य का अध्ययन उस की मान्यताओं के आधार पर करना अत्यन्त उपयुक्त प्रतीत होता है। स्वच्छन्दतावाद की काव्य-सम्बन्धी मान्यताओं को निम्नलिखित भागों में विभाजित किया जाता है—

१. काव्य की स्वतन्त्रता, २. आत्माभिव्यक्ति, ३. अतिशय कारपनिक्ता, ४. मोन्दर्य-प्रियता, ५. भावना एवं अनुभूति की मामिदता, ६. प्रकृति के प्रति दृष्टिकोण।

(ख) काव्य की स्वतन्त्रता—स्वच्छन्दतावादी मान्यताओं के अनुसार काव्य का अपना स्वतन्त्र अस्तित्व है। स्वच्छन्दतावाद काव्य को शुद्ध साहित्यिक संवेदना, मान-योग्य अनुभूति एवं कल्पना का मोन्दर्यमयी माध्यम में स्पष्टीकरण मानता है। स्वच्छन्दतावाद के अनुसार काव्य स्वयं अपनी रसात्मकता, भाव प्रवणता एवं कल्पना के द्वारा मानव में हर्ष और आनन्द का संचार कर देना है। स्वच्छन्दतावाद काव्य को अपने गुणों एवं सामर्थ्य पर सटे होने को प्रेरित करता है। इस सम्बन्ध में बबिवर

दिनकर कहते हैं कि "रोमांटिसिज्म (स्वच्छन्दतावाद कविता का सर्वाधिक काव्यात्मक स्तर है और कविता यदि विज्ञान का प्रतिलोम है तो रोमांटिक कविता विज्ञान का सब से बड़ा प्रतिलोम समझी जानी चाहिए।" अतः स्वच्छन्दतावादी मान्यताओं के अनुसार काव्यात्मकता के कारण ही काव्य को अपना महान गौरव प्राप्त होता है, अन्य किसी बाह्य उपकरण में नहीं। स्वच्छन्दतावाद के अनुसार कविता स्वतन्त्र वातावरण में ही अपने अभीप्सित लक्ष्य को प्राप्त करने का निर्णय कर सकती है।

स्वच्छन्दतावाद की महाननम उपलब्धि यह रही कि उसके कवि ने सृजनात्मक स्वातन्त्र्य के साथ कलात्मक स्वातन्त्र्य की भी घोषणा की। उसके अनुसार कवि को सामाजिक उत्तरदायित्व की अपेक्षा कहीं अधिक अपने कृतिक एव भावना के प्रति विदवात रचना चाहिए। सृजनात्मक प्रक्रिया अपने में स्वयं साध्य है और उसका मूल्यांकन बाह्य मानदण्डों के आधार पर नहीं किया जाना चाहिए, चाहे वे कितने अच्छे या मध्य प्रतीत होते हों। कविवर कीट्स के अनुसार काव्य में आत्मानुभूति की अभिव्यक्ति मिलती है, न कि विचार या नैतिक उपदेशों की। उसका कथन है कि 'मानव को काव्य प्रतिभा का उपयोग अपने निर्माण के लिये करना चाहिए, उसकी परिणति कानून या नियमों के द्वारा नहीं, अपितु केन्द्रीय साह्यता तथा निरीक्षण के द्वारा ही होती है। जो सृजनात्मक है, वह स्वयं अपना निर्माण करता है।' कविवर दिनकर भी काव्य स्वातन्त्र्य-सम्बन्धी स्वच्छन्दतावादी मान्यता का समर्थन

1. रामचारीसिंह दिनकर : काव्य की भूमिका। प्रथम संस्करण। पृ० ३६।
2. "Poetry makes its decision in freedom." (Derek Stanford : The Freedom of Poetry. (1947) P. 17.
3. The great achievement of English Romanticism was its grasp of the principle of creative autonomy, its declaration of artistic independence.....he (poet) has an authority, as distinct from a social function of his own. The creative process is an end by itself; not to be judged by its power to illustrate something else, however true or good."
(Blake after two centuries : Northrop Frye in 'English Romantic Poets—Ed by M. H. Abrams P. 95.)
4. The "genius of poetry must work out of its own salvation in a man; it cannot be matured by law and precept, but by sensation and watchfulness in itself That which is creative must create itself."

• John Keats : Letters PP. 222—3. (October 9, 1818.)

करते हैं। उनका मन्तव्य है कि “कवि के लिए जो प्रथम और अंतिम बन्धन हो सकता है वह केवल इतना ही है कि कवि अपने-आप के प्रति पूर्ण रूप से ईमानदार रहे।”^१ स्वच्छन्दतावादी मान्यताओं ने उन विद्वानों का विरोध किया जो काव्य को धर्म, विज्ञान तथा विचारों के माध्यम के रूप में ग्रहण करते हैं। जैसे विद्वान काव्य में नैतिक उदारता या गूढ़ विचारों को देखने के पक्षपाती हैं। इन का समर्थन काव्य के बौद्धिक या नैतिक मूल्यांकन को प्राप्त है, जिस का सम्बन्ध काव्यानुभूति एवं आत्मिक संवेदना से नहीं है।^२ इस प्रकार स्वच्छन्दतावाद ने वाक्य के स्वतन्त्र अस्तित्व की प्राण-प्रतिष्ठा की तथा उसे मानव-जीवन के अन्य ज्ञान-विज्ञान से सर्वथा भिन्न मान लिया।

(ग) व्यक्तित्व प्रकाशन तथा आत्माभिव्यंजकता :—स्वच्छन्दतावाद के अनुसार काव्य में कवि के व्यक्तित्व का प्रकाशन होता है। कवि अपने आत्मिक स्वरूप को काव्य के माध्यम से व्यक्त करता है। काव्य में कवि के व्यक्तित्व को परखने की प्रवृत्ति स्वच्छन्दतावाद की काव्य सम्बन्धी मान्यताओं में-से है। स्वच्छन्दतावादी काव्य में कवि का काव्यात्मक व्यक्तित्व अपने आप स्पष्ट रूप से दिखाई पड़ता है। परन्तु प्राचीन परम्परावादी काव्य में कवि का व्यक्तित्व काव्य-कृति में ऐसा एकाकार हो जाता था कि कवि के व्यक्तित्व को काव्य से पृथक करना अत्यन्त कठिन है। काव्य में कवि-व्यक्तित्व के सम्बन्ध में परम्परावाद तथा स्वच्छन्दतावाद की मान्यताएँ परस्पर विरोधी हैं। परम्परावादी मान्यता के अनुसार काव्य में कवि अपने व्यक्तित्व को ऐसा समाहार करता है कि उसका कोई स्वतन्त्र तथा पृथक अस्तित्व नहीं रहता। अतः परम्परावादी मान्यता के अनुसार काव्य-रचना में प्रवृत्त कवि अपने व्यक्तित्व से पलायन करता है, व्यक्तित्व की अभिव्यक्ति नहीं। इसके ठीक विपरीत स्वच्छन्दतावाद के अनुसार काव्य में कवि के व्यक्तित्व की अभिव्यक्ति मिलती है। काव्य कवि की आत्माभिव्यंजना का माध्यम मात्र है।

काव्य में कवि के व्यक्तित्व के प्रत्यक्ष प्रकाशन या व्यक्तित्व की सीधी अभिव्यक्ति के प्रश्न में स्वच्छन्दतावादी आलोचना-प्रणाली के जन्म के पश्चात् ही आलोचकों की अपनी ओर आकृष्ट^३ किया है। परम्परावादी आलोचना में काव्य-कृति के सम्बन्ध में ही विचार किया जाता है, परन्तु काव्य में अभिव्यक्त कवि-व्यक्तित्व के

१ रामभारीतिह दिनकर : मिट्टी की ओर पृ० १३२

२ “Some people are indeed interested in profound thought or ethical nobility, and want to find them in a work of art, but these are extrinsic intellectual or ethical valuations which have little to do with the intrinsic poetic appeal.” (S. “ De : Some Problems of Sanskrit Poetics. P 46.)

र विचार किया गया। काव्य में व्यक्तित्व के प्रकाशन के
 वाली कवि-विचारको तथा आनोचको ने अपने मत प्रकट
 काव्य-समीक्षक एवं विचारक मिलर के अनुसार भावात्मक
 में गर्वया वर्तमान रहता है और वह निरन्तर हमारा ध्यान
 1' यही मिलर ने काव्य में अभिव्यक्त कवि-व्यक्तित्व
 जर्मनी के प्रसिद्ध दार्शनिक एवं काव्य समीक्षक हैगेल का
 जीवन को ही काव्यमय बनाना चाहिये।' यदि कवि अपने
 में ढालना चाहे तो उसे उसके पूर्व ही अपने जीवन को
 में समझी अभिव्यक्ति ही काव्य बन जाय। इसी प्रकार
 " में एक पात्र के द्वारा कहलवाते हैं "सच्चा कवि वह
 अपना निर्माण कर सकता है। अपने को जीवन के साथ
 1 लेता है। कवि का सबसे बड़ा काव्य स्वयं कवि है।"
 य में अभिव्यक्ति पाने योग्य व्यक्तित्व का निर्माण करने
 कवि गेटे कला या काव्य में अभिव्यक्त कलाकार के व्यक्तित्व
 1 है—"सब से महत्वपूर्ण स्वयं कलाकार ही है और वह
 कला में ही पाता है। कलाकृति में लीन होकर वह अपनी
 1 को के साथ जीवित रहता है।" यही गेटे काव्य में कवि
 1 का समर्थन करते हैं। जर्मनी के कवि एवं विचारक
 कलाकृति अहं का द्रष्टव्य बाह्यकृति मात्र है और काव्य

1 poetry, the poet is constantly present in
 1 elicits our attention to himself." (The Mirror
 1 Romantic theory and critical tradition—Ed.
 1 s. p. 238.)

1 ke his life itself poetry."—Hegel.

पोरेस्ना : तृतीय संस्करण। पृ० ६२।

1 thing that matters is the artist, so that he
 1 blissfulness of life except in his art, so that
 1 trument he lives therein with all his feelings
 1 t, by M. H. Abrams in 'The mirror and the
 1 theory and critical tradition.' P. 90.)

मानव की चेतना एवं उसके सम्पूर्ण अन्तर्जगत् का प्रतिनिधित्व करता है।" इसके स्पष्ट है कि नोडालिज्म भी काव्य में कवि-व्यक्तित्व को अधिक प्रधानता प्रदान करने के पक्ष में है। कीट्स ने स्वच्छन्दतावाद को यह का उदात्तीकृत रूप माना है। कीट्स के अनुसार स्वच्छन्दतावाद ऐसी काव्य-धारा है जिसमें मौलिक एवं स्पष्ट व्यक्तित्व का अवन हो, व्यक्तिवाद में अचंचल विश्वास हो, जिसमें कविता का मुख्य उपयोग आत्म प्रस्फुटन, आत्म-विद्वेषण, आत्म-निर्भरता और अंत में कभी-कभी दिवावट एवं आत्म स्वीकृति के लिए हो। स्वच्छन्दतावाद का प्रथम एवं अंतिम धर्म ईश्वर सत्त्व "क्षे" का समर्पण करना है, जो काव्य-जगत का निर्माण करता है।" इस कथन में कीट्स ने निर्माण करने के साथ-साथ स्वयं अपनी ही सृष्टि करता है। केवल का कथन है कि जिस कविता काव्य में कवि-व्यक्तित्व का पूर्ण समर्पण किया है। केवल का कथन है कि जिस कविता में कवि के स्वभाव एवं रुचि को अभिव्यक्ति नहीं मिलनी, चाहे वह जो कुछ भी हो, कविता नहीं हो सकती।" मिडिल्टन मरे के अनुसार किसी एक साहित्यिक कृति को जानने का लक्ष्य उस के सृष्टा की आत्मा से अवगत होना ही है, जिसने अपने आत्म-प्रकाशन के लिये उस कृति का सृजन किया है।" सूक्त का कथन है, "किसी एक

1. "... a work of art' is the visible product of an ego.' 'Poetry is the representation of the spirit, of the inner world in its totality' (Ibid. P. 90)

2. "Romanticism can be defined as the 'egoistical sublime'—the cult of original, distinctive personality, the impassioned belief in individualism, the use of poetry primarily for self-projection, self-analysis, self-assertion and ultimately sometimes for exhibitionism and self-gratification. The first and foremost article of the Romantic creed was the affirmation of a god-like 'I' that makes the poetic world and that, in creating Poetry, creates itself."—Keats (Qt. in 'On the Poetry of Keats': E. G. Pettit. P. 283)

3. Poetry which is not tinctured with the character and the leanings of poet as by some mysterious aroma absolutely not poetry at all (Keble · Lectures on Poetry · 11—37.)

4. "To know a work of literature is to know the soul of the man who created it, and who created it in order that his soul should be known."—J. Middleton Murry (Qt. by M H Abrams in 'The Mirror and the Lamp · Romantic theory and the critical Tradition.' P 227.)

कविता का रसास्वादन, मेरे लिए तो, उसकी पंक्तियों के बीच झनझने वाले व्यंगित की मुधारता पर आधारित रहता है और ग्रन्थ का क्षरीर निश्चित रूप से उस चेतना की अनुभूति तथा बाह्यवृत्ति भाव है।¹ कविवर रवीन्द्र के अनुसार भी कला या काव्य का प्रधान लक्ष्य व्यक्तित्व की अभिव्यक्ति करना ही है, न कि मूढम अगोचर तथा विदलेपण-प्रधान विषयों का विवेचना।² यम० के० डे का कथन है—“हर एक कविता में कवि-व्यक्तित्व ही हमें अभिभूत करता है, जो कल्पना एवं अभिव्यञ्जना के सम्पूर्ण तान, पति एवं दृढ़ता में अपने को प्रकट करता है।”³ कविरत्न दिनकर के अनुसार “कविता कवि के उस व्यक्तित्व से सर्वथा भिन्न नहीं हो सकती जो उसका आंतरिक रूप है, जो उसके विचारों और चिंतनों के संग्रहण से निर्मित हुआ है। कवि जो कुछ सोचता है, उसी के अनुसार भाव यह अपनी रचनाओं में भी अभिव्यक्त करता है।”⁴ डा० नगेन्द्र भी काव्य में कवि व्यक्तित्व की प्रत्यक्ष अभिव्यक्ति का समर्थन करते हुए कहते हैं—“अपने को पूर्णता के साथ अभिव्यक्त करना—चाहे, यह कर्म द्वारा हो अथवा वाणी द्वारा, या किसी भी अन्य उपकरण के द्वारा हो, व्यक्तित्व की, सब से बड़ी सफलता है। वाणी में कर्म की अपेक्षा स्थूलता और व्यावहारिकता कम तथा सूक्ष्मता और आंतरिकता अधिक होती है, अतएव वाणी के द्वारा जो आत्मा अभिव्यक्त होगी उसके आनन्द में सूक्ष्मता और आंतरिकता स्वभावात् ही अधिक होगी—दूसरे शब्दों में यह आनन्द अधिक परिष्कृत होगा।”⁵ नगेन्द्रजी कवि-व्यक्तित्व के प्रकाशन के लिए सफल एवं निश्चल अभिव्यक्ति की आवश्यक समझते हैं। इस प्रकार सभी उपर्युक्त स्वच्छन्दतावादी विचारकों तथा आलोचकों ने

1. “...even the aesthetic pleasure of a poem depends for me on the fitness of the personality glimpsed between its lines, on the spirit of which the body of a book is inevitably the echo and the mould.” (F. L. Lucas : The Decline and Fall of the Romantic Ideal. (New York, 1936) P. 22.)
2. The principal object of art also being the expression of personality and not of that which is abstract and analytical”~ Tagore : Personality.
3. “.. What appeals to us in a poem is the poetic Personality which reveals itself in the warmth, movement and integrity of imagination and expression.”
(S K. De : Some Problems of Sanskrit Poetics, P. 46.)
4. रामपारीतिह दिनकर : काव्य की भूमिका : प्रथम संस्करण । पृ० १२१
5. डा० नगेन्द्र : विचार और विवेचन पृ० ५४।

काव्य में कवि-व्यक्तित्व की अभिव्यक्ति को पहचाना और काव्य को कवि की आत्माभिव्यजना का बाह्य स्वरूप मान लिया ।

स्वच्छन्दतावाद की इस काव्य-सम्बन्धी मान्यता के अनुसार कवि अपने व्यक्तित्व को काव्य के माध्यम से निश्चल अभिव्यक्ति देता है । वह अपने जीवन के सुख-दुःख, आशा-निराशा का प्रकाशन एक अभिन्न मित्र की भाँति करता है । कवि अपने व्यक्तित्व के मूल्यवान अक्ष आत्मा की अभिव्यक्ति के लिए काव्य को एक माध्यम बना लेता है । इतना होते हुए भी स्पष्ट रूप से समझना चाहिये कि कवि में लक्षित होने वाले मानव का व्यक्तित्व एवं कवि-व्यक्तित्व एक नहीं है । कवि का व्यक्तित्व वही होता है जो काव्य के आवार एवं आवरण के बीच से स्पष्ट झलकता है । कवि-व्यक्तित्व वही है, जो काव्य-रचना के समय कवि में जागृत रहकर काव्य में अभिव्यक्ति पाता है ।

मक्षेप में निष्कर्ष यह है कि स्वच्छन्दतावादी काव्य में कवि को सहज एवं भव्य व्यक्तित्व की अभिव्यक्ति होती है । कवि-व्यक्तित्व के आलोक से काव्य में नवीन शोभा एवं दीप्ति का संचार होता है । अतः काव्य में व्यक्तित्व की अभिव्यजना स्वच्छन्दतावाद की प्रमुख काव्य-सम्बन्धी मान्यता है ।

(घ) अतिशय कल्पनिकता :—स्वच्छन्दतावादी काव्य में कल्पना को सबसे महत्वपूर्ण स्थान प्राप्त हुआ है । परन्तु कल्पना के स्वरूप पर विद्वानों में मतभेद है । कल्पना शब्द का प्रयोग छ' अर्थों में किया जाता है और वे इस प्रकार हैं—

१. कल्पना सुस्पष्ट चाक्षुक प्रतिमाओं की उत्पादक शक्ति है ।

२. रचनात्मक प्रक्रिया में कल्पना भाषा के आलंकारिक प्रयोग से सम्बद्ध है । जहाँ भाव-प्रेषणीयता के लिए रूपकों एवं उपमाओं का प्रयोग होना है ।

३. कल्पना लेखक या कवि की वह शक्ति है, जिसकी सहायता से, वह अन्य मनुष्यों की चिन्तावस्थाओं को तथा मनोवेष्टों को सहानुभूतिपूर्वक प्रस्तुत कर सकता है । इसे सहानुभूतिपूर्वक कल्पना (Sympathetic Imagination) कहते हैं ।

४. कल्पना युक्ति-वैज्ञानिक की शक्ति है । इस अर्थ में उस युक्ति को कल्पना शील कहा जाता है, जो असाधारण तत्वों को, जो सामान्यतः नहीं मिलाये जा सकते, मिलाता है ।

५. कल्पना वह ऐन्द्रजालिक एवं संधोषिक शक्ति है, जो परस्पर विरोधी एवं विस्तर तत्वों तथा गुणों के सन्तुलन में प्रकट होती है । कल्पना की यही परिभाषा काव्य-शास्त्र की कोलरिज की सर्वोच्च देन है ।

६. कल्पना वैज्ञानिक की वह मानसिक शक्ति है, जिसके द्वारा वैज्ञानिक सामान्यतः अमरुत वस्तुओं में मंगल सम्बन्ध दिखाता है ।

इनमें से प्रथम पाँच अर्थों में कल्पना का सम्बन्ध काव्य और कला से है। वास्तव में कल्पना रचना-प्रक्रिया में संलग्न कवि की प्राणभूत शक्ति है, जिसके अस्तित्व के कारण वह काव्य में रूप-चित्रों तथा चामुय प्रतिमाओं का निर्माण करता है। इस प्रकार कल्पना के द्वारा कवि अनेक सुन्दर चित्रों का सृजन करता है और वे चित्र काव्योत्कर्ष में अधिक महत्त्वक सिद्ध होने हैं। अतः यहाँ पर कल्पना के उद्भूत अर्थों में प्रथम अर्थ को ही ग्रहण किया जाता है। स्वच्छन्दतावादी काव्य अतिशय कल्पना-प्रधान काव्य है, जिसमें अनेक सौन्दर्य भण्डित तथा आकर्षक चित्रों एवं प्रतिमाओं का अंकन मिलता है। इस भूनिविष्टादिनी शक्ति कल्पना का स्वच्छन्दतावाद में महत्त्वपूर्ण स्थान है और अतिशय काल्पनिकता के कारण ही स्वच्छन्दतावादी काव्य को अन्य काव्यों से भुगमता के साथ पृथक् किया जा सकता है। अतः निष्कर्ष यह है कि अतिशय काल्पनिकता स्वच्छन्दतावादी काव्य-मान्यताओं में प्रमुख स्थान रखती है।

स्वच्छन्दतावादी मान्यताओं के अनुसार काव्यगत सत्य की आधार-शिला कल्पना है। कल्पना का सत्य ही काव्यगत सत्य है। काव्य का सत्य वैज्ञानिक सत्य से सर्वथा भिन्न है। वैज्ञानिक या दार्शनिक का सत्य बुद्धिगम्य और वस्तुगत होता है, जब कि काव्य का सत्य उसके अभ्यान्तर मूल्यों, जीवन की अनुभूतियों तथा संवेदनशील, भावनाओं पर आधारित रहता है। अतः काव्य का सत्य बुद्धि-भेद से परे होकर कल्पना का आधार ग्रहण करता है। काव्य के इस महदय सत्य का सत्य की ओर स्वच्छन्दतावाद अग्रगण्य जागरूक है। स्वच्छन्दतावादी आलोचक सि० यम० बीरा का कथन है कि कल्पना का सत्य एवं यथार्थ के साथ गहरा सम्बन्ध है। स्वच्छन्दतावादी कवियों ने उस सम्बन्ध को अपने काव्य में बनाये रखने का सम्पूर्ण प्रयास किया।¹ ली० हण्ट के अनुसार जहाँ भौतिकता या विज्ञान अपने स्वरूप की अनायास छोड़ देते हैं, वहाँ कविता का उदय होता है और वह विज्ञान के सत्य से परे के सत्य का प्रदर्शन करती है। वहने का तात्पर्य यह है कि भावनामय जगत् से उसका गहरा सम्बन्ध है और उसमें काल्पनिक आनन्द प्रदान करने की शक्ति है।² कविवर कीट्स के अनुसार

1. "They (Romantics) believed that the imagination stands in some essential relation to truth and reality, and they were at pains to make their poetry pay attention to them."..... (C. M. Bowra: The Romantic Imagination, P.5)
2. "Poetry begins where matter of fact or of science ceases to be merely such, and to exhibit a further truth; that is to say, the connection it has with the world of emotion, and its power to produce imaginative pleasure."..... Leigh Hunt.

मौन्दर्य के प्रति भी चिर जागरूक रहा है। ऐसे मौन्दर्य के अस्तित्व के विषय में मतभेद है। कुछ विचारक मौन्दर्य का अस्तित्व वस्तु में मानते हैं तो कुछ द्रष्टा के मन में। और कुछ विचारक मौन्दर्य के अस्तित्व को वस्तु एवं द्रष्टा दोनों में मानते हैं।

स्वच्छन्दतावादी मौन्दर्य-भावना मौन्दर्य के प्रति व्यक्तिपरक दृष्टिकोण अपनाती है। वह वस्तु की अपेक्षा द्रष्टा के अंतःकरण में मौन्दर्य का दर्शन करती है। स्वच्छन्दतावादी मान्यता के अनुसार काव्य में मौन्दर्य की व्यापक चेतना का होना परमावश्यक है। वस्तुतः सभी स्वच्छन्दतावादी कवियों ने अपने व्यापक मौन्दर्य-बोध के कारण प्रेम को जीवन-दर्शन के रूप में स्वीकार किया। मौन्दर्य इन कवियों का धर्म बन गया था। स्वच्छन्दतावादी कवियों ने मुख्यतः नारी तथा प्रकृति में अनन्त मौन्दर्य का दर्शन किया है। स्वच्छन्दतावादी मौन्दर्य-भावना आदर्शवादी है और उसके गाय उदात्तता तथा पवित्रता का समावेश हुआ है। इस स्वच्छन्दतावादी मौन्दर्य-बोध के कारण जिस प्रेम-भावना का उदय हुआ, वह अत्यन्त व्यापक क्षाक्षाली एवं जीवन्त थी। अनिग्रह मवेदनशील होने के कारण स्वच्छन्दतावादी कवि अपने सवेगों की अनियंत्रित धारा में बहते हुये भी प्रत्येक वस्तु में अपने भावानुकूल मौन्दर्य का आरोप किया करते हैं।

स्वच्छन्दतावाद में व्यक्ति का मन ही मौन्दर्य का आधार माना गया, वस्तु अपवा द्रव्य नहीं। रूसो, वाल्टेयर, कान्ट, हीगेल, शेलेग, श्लीमल, कोलरिज, गेटे, रवीन्द्र आदि विद्वानों, विचारकों तथा कवियों ने इसी स्वच्छन्दतावादी मान्यता का समर्थन किया। अतः स्वच्छन्दतावाद मौन्दर्य को वस्तु-निरपेक्ष तथा आत्मपरक मानता है। उसने मन को मौन्दर्य ग्रहण करने वाला नहीं, अपितु उसका निर्माण करने वाला मान लिया। संक्षेप में यही स्वच्छन्दतावाद की मौन्दर्य-सम्यन्धी मान्यता है।

(इ) भावना एवं अनुभूति की मार्मिकता :—स्वच्छन्दतावादी काव्य के प्राणभूत तत्त्वों में अनुभूति एवं भावना की तीव्रता अत्यन्त प्रमुख है। स्वच्छन्दतावादी काव्य बुद्धि-प्रधान नहीं, अपितु भावना एवं अनुभूति-प्रधान काव्य है। भावना एवं अनुभूति का काव्य में प्रधानता देते हुये वर्त्सवर्थ कहते हैं कि काव्य उत्कट अनुभूतियों का प्लावन है।¹ अनुभूति को प्रधानता देते हुये हाउसमैन कहते हैं कि अनुभूति ही कविता है और कविता ही अनुभूति है।² इस प्रकार स्वच्छन्दतावादी काव्य में अनुभूति

1. "Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings."—Wordsworth: Preface to Lyrical Ballads.
2. "Feeling is poetry and poetry is feeling"—Edward Houseman: The name and nature of poetry.

एवं भावना की पूर्ण अभिव्यक्ति पायी जाती है। स्वच्छन्दतावादी कवि अपनी भावना एवं अनुभूति की तीव्रता के कारण परम्परावादी कवियों से भिन्न होता है। वह अपनी संवेदनशीलता द्वारा प्रकृति के जड़ एवं चेतन सभी पदार्थों के साथ तादात्म्य प्राप्त कर लेता है और वे पदार्थ उसकी अनुभूति के विषय बन जाते हैं। काव्य-प्रेरणा अनुभूतियों से प्राप्त होती है। स्वच्छन्दतावादी काव्य की बाह्य रूप-रेखा के मर्म में आत्मानुभूति ही कार्य करती है। काव्य के सम्पूर्ण वैविध्य के भीतर एकात्म्य स्थापित करने वाली शक्ति यही है। भावना एवं अनुभूति का सम्बन्ध कवि के रागात्मक हृदय से होने के कारण, वह उसकी अभिलाषाओं एवं आकांक्षाओं की सहज वाक्यात्मक अभिव्यक्ति है। स्वच्छन्दतावादी काव्य में भावना की इतनी प्रधानता है कि उसका विचार-तरंग भी भावना पर आधित रहता है।¹ अतः भावना एवं अनुभूति स्वच्छन्दतावादी काव्य के मुख्य उपकरण हैं। काव्य में भावना एवं अनुभूति की गहराई स्वच्छन्दतावाद की काव्य-सम्बन्धी मान्यताओं में से है।

(घ) विचार-सम्बन्धी मान्यताएँ—जगत और जीवन के प्रति स्वच्छन्दतावाद अपनी स्वतंत्र विचारधारा रखता है। स्वच्छन्दतावाद में एक स्वतन्त्र जीवन-दर्शन का भी दर्शन होता है। स्वच्छन्दतावादी कवियों ने जीवन और जगत के प्रति जो दृष्टिकोण अपनाया है, जिन विचारों को प्रकट किया है, उनका अध्ययन निम्नलिखित शीर्षकों के अंतर्गत किया जा सकता है।

१. व्यक्तिवाद का आदर्श।
२. अहवाद, निराशावाद एवं दुःखवाद का समर्थन।
३. प्रकृति के प्रति दृष्टिकोण।
४. रुढ़ियों का विद्रोह।
५. दार्शनिक विचारधारा।
६. जीवन-दर्शन।

(ङ) व्यक्तिवाद का आदर्श—व्यक्तिवाद एवं व्यक्ति-स्वातन्त्र्य का समर्थन स्वच्छन्दतावादी विचारधारा का राजनैतिक पक्ष है। इसी व्यक्ति-स्वातन्त्र्य की भावना ने सामाजिक धरातल पर स्वच्छन्दतावाद की मानवतावादी विचारधारा की प्रतिष्ठा की।

2. "In literature there is no such thing as pure thought, thought is always the handmaid of emotion"—(Middleton Merry: The Problem of Style. P. 73)

स्वच्छन्दतावादी काव्य, व्यक्तिवादी समाज की उपज है। इसी कारण स्वच्छन्दतावादी कवि सर्वाधिक व्यक्ति नया अंतर्मुखी होता है। वह अपने व्यक्तित्व की अतल गहराइयों से अनेक मानवीय मूल्यों का अन्वेषण कर, उनका उद्घाटन करता है। वह समाज की अपेक्षा व्यक्ति को अधिक महत्व देता है। वह समाज को एक सामूहिक इकाई के रूप में न ग्रहण कर व्यक्तियों के समुदाय के रूप में देखता है। अतः स्वच्छन्दतावाद का आदर्श कवि तथा पाठक व्यक्तिवादी समाज के सदस्य हैं। वास्तव में सम्य कविता अत्यधिक व्यक्तिवादी समाज की उपज है। इसी कारण व्यक्तिवाद के आदर्श की स्थापना स्वच्छन्दतावाद की विचार-सम्बन्धी मान्यता रही है।

(ख) अहंवाद, निराशावाद तथा दुःखवाद का समर्थन :—व्यक्तिवाद की अतिशयता ने स्वच्छन्दतावादी विचारधारा में अहंवाद को जन्म दिया। स्वच्छन्दतावादी कवि समाज-विरोधी, स्वतन्त्र, उच्चैःस्थ एवं आत्म-केन्द्रित होता है। कभी-कभी वह "अहम्" का कवच पहन कर अपने को महान् एवं अचूक समझने लगता है। वह अपने को समाज के अन्य मनुष्यों से पृथक् एवं विचित्र मानता है। जीवन में अपनी असफलता को छिपाने के लिये उसने उच्चता की भावना (Superiority complex) अपनायी। स्वच्छन्दतावादी कवि की इस, प्रवृत्ति का परिणाम यह निकला कि वह जीवन-मंथन में हार कर अपने अहम् के घेरे में बन्दी हो गया। वह समाज निरपेक्ष होकर अपने वैयक्तिक सुख-दुःख, आशा-निराशा का अंकन करने लगा। प्रेम की असफलता, निराशा एवं दुःखजन्य वेदना अधिकतर उसकी काव्य-वस्तुएँ बनीं। इस अतिशय अहंवादिता के कारण (केवल कुछ कवियों में ही) अंतिम काल में स्वच्छन्दतावादी कविता आत्म-कथात्मक हो गयी। इस अहंवाद के दो रूप सभी स्वच्छन्दतावादों में सुश्रुतता के साथ पाये जाते हैं और वे इस प्रकार हैं :—

१. आत्म-प्रशंसा एवं अतिशय आत्म-विश्वास।
२. वैयक्तिक निराशा एवं दुःख की वेदना तथा मृत्यु की उपामना।

1. "The point of reference in their (Romantics) poetry is the individual rather than society, or society seen as a collection of individuals."

(R. A. Foakes—the Task of the Romantic Poet: in 'The Romantic Assertion,' P. 42)

2. "Civilized poetry is the work of a more highly individualised society."

(George Thomson: Marxism and Poetry. P. 23)

इस प्रकार यह देखा जा सकता है कि कुछ स्वच्छन्दतावादी कवि व्यक्तिवादी थे तो कुछ अहवादी रहे। अहवाद के सम्पूर्ण गुण तथा अगुण स्वच्छन्दतावादी काव्य के परिवेश में स्पष्ट दिखाई पड़ते हैं।

(ग) प्रकृति के प्रति दृष्टिकोण :— स्वच्छन्दतावादी कवियों ने धार्मिक श्रुतियों की भाँति प्रकृति में चेतन सत्त का आरोप कर अपने हृदय की सौन्दर्य-भावना को मूल बिया है। अधिकतर स्वच्छन्दतावादी कवियों का प्रकृति-गम्वन्धी दृष्टिकोण सर्ववादी रहा। यूरोप के स्वच्छन्दतावादी चिंतक हमो ने प्रकृति की विविधता, विराटता रहस्यात्मकता, भयानकता एवं निर्जनता के प्रति विशेष आकर्षण का अनुभव किया। परन्तु स्वच्छन्दतावादी कवियों ने प्रकृति के उग्र और विराट स्वरूप के साथ उसके शान्त-स्निग्ध एवं आनन्दमय स्वरूप का भी अन्वय किया। स्वच्छन्दतावादी कवि तथा प्रकृति के बीच आध्यात्मिक तथा भावात्मक सम्बन्ध भी दिखाई पड़ता है। उसके लिए प्रकृति जड़ न होकर एक चेतन तथा संप्राण व्यक्तित्व रखता है। उसने अपनी ही चेतना का, अपने ही सौन्दर्य-शोध का आरोप प्रकृति पर किया। मुख्यतः प्रकृति के प्रति स्वच्छन्दतावादी दृष्टिकोण दो मुख्य रूपों में लक्षित होता है (१) आत्मारोपित और (२) सर्ववादी। प्रकृति के प्रति विशेष अनुराग होने के कारण इस पर उसने अपनी आत्मा का आरोप किया और उसमें एक ही चेतन तत्त्व के दर्शन करने के कारण उसका अकन काव्य के अन्तर्गत कर दिया। स्पूल रूप से स्वच्छन्दतावादी काव्य में प्रकृति-चित्रण निम्नलिखित रूपों में मिलता है—

1. "वास्तव में उस प्राचीन जीवन ने मनुष्य को प्रकृति से तादात्म्य अनुभव करने को, उसके व्यष्टिगत सौन्दर्य पर चेतन व्यक्तित्व के आरोप की तथा इसकी समष्टि में रहस्यानुमति की सभी सुविधायें सहज ही वे डालीं।"—महादेवी वर्मा : अपने दृष्टिकोण से। आधुनिक कवि—१। पृ० १४।
2. "Wild and inaccessible, therefore, was the peculiar beauty to which Rousseau's temperament was attuned...that wild beauty which charms the susceptible mind but is horrible to others; the beauty of a nature big and lofty, of a nature which is called sometimes in contradiction to the beautiful, in which pleasure is mixed with awe; of a nature seen from lonely mountain tops, awakening emotions of adoration for the wonders of God's creation and heroic resolves for a nobler life here-to-fore led in the valleys below."
(Robert M. Wernier : Romanticism and Romantic School in Germany : P. 192.)

- (१) प्रस्तुत या आत्ममन के रूप में ।
- (२) उद्दीपन के रूप में ।
- (३) आत्ममन के रूप, गुण तथा क्रिया-कलापों के स्पष्टीकरण के लिए अप्रस्तुत (अलंकार) के रूप में ।
- (४) परोक्ष की अभिव्यक्ति, उसके प्रतिबिम्ब, प्रतीक एवं संकेत के रूप में ।

रुढ़ियों का विद्रोह :—स्वच्छन्दतावादी विचारधारा ने हर एक क्षेत्र में क्रांति उत्पन्न कर दी । राजनैतिक क्षेत्र में उसने साम्राज्यवाद तथा पूँजीवाद का विरोध किया । सामाजिक धरातल पर मानवतावाद की प्रतिष्ठा कर सामन्तकालीन श्रृंखलाओं का खण्डन किया । उसने सामाजिक कुरीतियों का भी विरोध किया । स्वच्छन्दतावाद ने व्यक्ति-स्वातन्त्र्य का समर्थन करते हुये समाज की नैतिक तथा धार्मिक रुढ़ियों के विरुद्ध क्रांति मचा दी । उसने प्राचीन परम्परावादी काव्य-श्रृंखलाओं का विरोध कर काव्य तथा कला के क्षेत्र में नवीन भावनाओं एवं विचारों का संचार किया । स्वच्छन्दतावाद ने प्राचीन काव्य-परम्परा का गुलकर विरोध किया । उसने सामंती तथा दरबारी संस्कृति के बन्धनों से काव्य को मुक्त किया ।^१ भाषा, छन्द, काव्य-वस्तु, कल्पना एवं सौन्दर्य-बोध—मग्न में प्राचीन परम्परावादी काव्य के रुढ़िगत दृष्टिकोण का विरोध कर स्वच्छन्दतावाद ने नवीन दृष्टिकोण अपनाया । उसने उन्मुक्त कल्पना, स्वतन्त्र भावना, मूढम सौन्दर्यबोध तथा वैगवती आवेग द्वारा प्राचीन काव्य-रुढ़ियों का विरोध किया । स्वच्छन्दतावादी कवि ने स्थूल बन्धनों के प्रति विद्रोह कर मूढम कल्पना एवं भावना से अपने मनोलोक की रचना की ।^२ उसने बौद्धिक नीरसता के स्थान पर भावुकता एवं हार्दिकता को, स्थूल वासनापरक ऐन्द्रिय प्रेम के स्थान पर आदर्शवादी प्रेम (Platonic Love) तथा स्वाभाविक प्रेम को प्राधान्य दिया । इस प्रकार स्वच्छन्दतावादी दृष्टिकोण ने काव्य को संकीर्ण धरातल से ऊपर उठाकर उसे

1. "एक दीर्घकाल से कवि लिये, सम्प्रदाय अक्षयवट और दरबार कल्पवृक्ष घनता या रहा था और इस स्थिति का बदलना एक व्यापक उत्तट फेर के बिना सम्भव ही नहीं था । जो समय से सहज हो गया ।"

—महादेवी : विवेचनात्मक गद्य : पृ० ५२ ।

2. "जब-जब स्थूल की प्रभुता अस्तित्व होती गयी, तभी मूढम ने उसके विरुद्ध क्रांति की है । इस क्रांति और इस विद्रोह के प्रोद्भास रूप से जो गान संसार की आत्मा ने उन्मत्त होकर गाये, वे ही ध्यायावाद की कविता के प्राण हैं ।"

—डा० नोन्ड : सुमित्रानन्दन पंत । नवम् संस्करण । पृ० २ ।

सूक्ष्म एवं आंतरिक सौन्दर्य के आकाश में पट्टेचा दिया।^१ इस प्रकार स्वच्छन्दतावाद ने राजनैतिक, सामाजिक, धार्मिक एवं वाय्यगन रुढ़ियों का विरोध किया।

(८) दार्शनिक विचारधारा—स्वच्छन्दतावाद की एक विनिष्ट दार्शनिक विचारधारा के न होने हुए भी उगना भुजाव कुछ दार्शनिक विचारों की ओर अवश्य है। विश्व की अधिराज स्वच्छन्दतावादी काव्यधाराओं पर गूफियों का प्रतिबिम्बवाद, यूनानी सर्वात्मवाद (Pantheism) तथा भारतीय रहस्यवाद की विचारधाराओं का प्रभाव स्पष्ट रूप से दिखाई पड़ता है। परन्तु यह कहना अत्यन्त गठिन है कि इनमें से किम विशेष दार्शनिक विचारधारा का प्रभाव जर्मनी, अंग्रेजी या भारतीय स्वच्छन्दतावाद पर पड़ा। अधिराज भारतीय स्वच्छन्दतावादी काव्यधाराओं पर, मुख्यतः रहस्यवाद, उपनिषदों का ब्रह्मवाद, सार्व्य और वेदान्त-दर्शन, अद्वैतवाद, बौद्धदर्शन का दुःखवाद, दीवानम का आनन्दवाद, गूफियों का प्रतिबिम्बवाद आदि के दार्शनिक विचारों का प्रभाव कम या अधिक मात्रा में पड़ा परन्तु पाश्चात्य स्वच्छन्दतावादों में सर्वात्मवाद तथा रहस्यवाद का ही दर्शन होता है।

(ख) जीवन-दर्शन—स्वच्छन्दतावाद जीवन के प्रति एक विशेष दृष्टिकोण रखता है। यह मानव को प्रकृति के एक विनिष्ट अंश के रूप में ग्रहण करता है। उसके लिए मानव तथा प्रकृति समान महत्व के हैं। स्वच्छन्दतावादी काव्य प्रेम, सौन्दर्य तथा जीवन की कविता है। अतः स्वच्छन्दतावाद ने जीवन के प्रति भावात्मक दृष्टिकोण अपनाया है। वह जीवन की समस्याओं का समाधान बुद्धि की विश्लेषण-पद्धति से न दे कर भावना के माध्यम से देता है। वह जीवन को समग्र रूप में लेना चाहता है, खण्ड रूप में नहीं। अतः स्वच्छन्दतावादी काव्य जीवन की समग्रता, सरसता एवं जीवन्तता का चोतक है। वह मानव-जीवन के योग्य एवं उमग का काव्य है।^१

1. "इसके साथ-साथ रीतिकाल की प्रतिक्रिया भी कुछ कम बेतवती न थी। अतः उस युग की कविता की इतिवृत्तात्मकता इनकी स्पष्ट हो घली कि अनुप्य की सारी कोमल और सूक्ष्म भावनाओं विग्रह कर उठी।" " " " पर स्थूल सौन्दर्य की निर्जीव आवृत्तियों से थके हुए और कविता को परम्परागत नियम शृङ्खला से ऊँचे हुए व्यक्तियों की फिर उन्ही रेखाओं में बंधे स्थूल का, न तो अशर्य-विग्रह लविकर हुआ न उसका रुढ़ित आदर्श भाषा। उन्हें नयीन रूप-रेखाओं में सूक्ष्म सौन्दर्यानुभूति की आवश्यकता थी जो द्वापावाद में पूर्ण हुई।"—महादेवी वर्मा : अपने दृष्टिकोण से। आधुनिक कवि—१। पृष्ठ १५।

2. "यह रगीन दृष्टिकोण वास्तव में कुछ अस्वाभाविक भी नहीं है, क्योंकि प्रत्येक व्यक्ति और जाति के जीवन में यह एक न एक समय आता ही रहता है।

स्वच्छन्दतावादी काव्य आदर्शवादी है। स्वच्छन्दतावादी कवि स्वप्नद्रष्टा होने के कारण अनन्त सौन्दर्य लोको की सृष्टि करता है। जीवन के प्रति उसका दृष्टिकोण आदर्शवादी है। वह जीवन में रागात्मक सम्बन्ध स्थापित करता है। वह अपनी भावना को कल्पना के पंख लगाकर सौन्दर्यमयी लोकों में विचरण करता है। वह वस्तु-जगत की भौतिकता की अपूर्णता से ऊँचकर आदर्श के प्राप्ताद खड़ा करता है। स्वच्छन्दतावादी कवि का आदर्शवाद कोरे आध्यात्मिक उपदेश मात्र न रहकर कल्पना के सौन्दर्यमयी वैभव से विभित हुआ है। इसके अतिरिक्त स्वच्छन्दतावादी कवि ने आध्यात्मिक आदर्शवाद की भी सृष्टि की। उसने प्रेम, विश्व-वन्धुत्व तथा अतीत के गौरवपूर्ण स्वत आदि क्षेत्रों को भी अपने आदर्श लोक के निर्माण के लिये उपकरण के रूप में स्वीकार किया है।

इस प्रकार स्वच्छन्दतावाद ने जीवन के प्रति आदर्शवादी, भावात्मक स्वप्निल तथा साक्ष्यपूर्ण दृष्टिकोण को अपनाया।

स्वच्छन्दतावाद की कला-सम्बन्धी मान्यतायें :—

स्वच्छन्दतावाद की कुछ अपनी कला-सम्बन्धी मान्यतायें भी हैं। उसने परम्परावादी मान्यताओं के विरुद्ध विद्रोह किया है और काव्य के रचना-प्रक्रिया तथा कला-मौल्य के सम्बन्ध में अपने पृथक् एवं नवीन दृष्टिकोण का परिचय दिया। स्वच्छन्दतावाद के कला-मूल की मान्यताओं एवं विशेषताओं का अध्ययन निम्नलिखित शीर्षकों के अन्तर्गत किया जाता है—

१—रचना-प्रक्रिया, २—शैली तथा अभिव्यक्ति : लक्ष्य और साधना।

(क) रचना-प्रक्रिया :—रचना-प्रक्रिया को सूक्ष्म रूप से दो भागों में विभाजित किया जा सकता है—१—कवि की प्रतिभा या कल्पना-शक्ति। २—काव्य प्रेरणा तथा रचना-प्रक्रिया।

(ख) कवि की प्रतिभा या कल्पना-शक्ति :—भारतीय काव्य-शास्त्र में कवि जिस शक्ति के कारण काव्य-सृष्टि में समर्थ होता है उस शक्ति को प्रतिभा के नाम

विशेष रूप से यह तात्पर्य का सूचक है जो चाँदनी के समान हमारे जीवन को षोडशता, कर्कशता, विषमता आदि को एक स्निग्धता से ढक देता है।—

महादेवी वर्मा—अपने दृष्टिकोण से—आधुनिक कवि १—पृ० २३—२४

1. “आज का बुद्धिवादी पुंग चाहता है कि कवि बिना अपनी भावना का रंग चढ़ाये यमार्थ का चित्र दे, परन्तु इस यथार्थ का कला में स्थान नहीं क्योंकि वह जीवन के किसी भी रूप से हमारा रागात्मक सम्बन्ध नहीं स्थापित कर सकता।”—महादेवी वर्मा—अपने दृष्टिकोण से। आधुनिक कवि १—पृ० २३।

से अभिव्यक्त किया गया है तो पाश्चात्य काव्य-शास्त्र में कल्पना-शक्ति के नाम से। पाश्चात्य आलोचना-प्रणाली में जो स्थान कल्पना को प्राप्त हुआ है, वही स्थान भारतीय आलोचना में प्रतिभा को। 'प्रतिभा' का शब्दार्थ है 'शक्त' अर्थात् मानस के क्षितिज पर भावों का स्वतः प्रकट या प्रादुर्भाव। भट्टतीक्ष्ण के अनुसार प्रतिभा चिरनवीन विचारों तथा मूर्तियों के निर्माण करने तथा उन्हें उज्ज्वल शब्दों के माध्यम से अभिव्यक्त करने की शक्ति है। नवीन अर्थोन्मीलन में समर्थ प्रज्ञा ही 'प्रतिभा' है।¹ अभिनव गुप्त के अनुसार प्रतिभा अपूर्व वस्तु-निर्माण में प्रवृत्त प्रज्ञा ही है। प्रतिभा ऐसा उद्गम स्थान है, जहाँ से प्रत्येक वस्तु का जन्म होता है। कवि रसावेश की गहनता एवं सौन्दर्य-लिप्सा के कारण काव्य-निर्माण में सक्षम होता है।² राजेश्वर के मतानुसार काव्य के सम्पूर्ण उपकरणों का—शब्द-समूह, अल्पपुञ्ज, अलंकार, उक्ति प्रकार आदि को—कवि-हृदय में प्रतिभासित करने वाली शक्ति प्रतिभा है।³ डा० के० सी० पाण्डेय ने प्रतिभा के सम्बन्ध में लिखा है—किसी सुन्दर पदार्थ का, उसके समग्र एवं सजीव रूप में, स्पष्टतः दर्शन करने वाली शक्ति को प्रतिभा कहते हैं।⁴ विद्वानों की इन परिभाषाओं से यह स्पष्ट हो जाता है कि काव्य-मृष्टि में कवि की समर्थ वस्तु देने वाली शक्ति ही प्रतिभा है। रचनात्मक प्रक्रिया की दृष्टि से प्रतिभा के दो पक्ष माने गये हैं—१—दृष्टि पक्ष और २—सृष्टि पक्ष। प्रथमतः कवि अपनी प्रतिभा के कारण विश्व के रूप का दर्शन करता है और असत्य वस्तुओं तथा अनुभूतियों उसके हृदय में स्मृति धनकर रह जाती हैं। प्रतिभा के द्वितीय रूप द्वारा कवि अपने मनः पटल पर अवित रूप-विधानों, वस्तुओं तथा अनुभूतियों के सौन्दर्य को भाषा के माध्यम से अभिव्यक्त करता है। अतः दृष्टि-पक्ष एवं सृष्टि-पक्ष कवि-कर्म के दो मुख्य अंग हैं। वास्तव में कवि अर्थ और शब्द, स्फुरण और अभिव्यञ्जना, दर्शन और वर्णन आदि काव्य के दोनों पक्षों का उन्मीलन प्रतिभा के द्वारा ही कर सकता है। कुछ विद्वानों का कथन है कि अभिव्यञ्जना ही स्फुरण का अन्तिम पर्यवसान है। कवी

1. "प्रज्ञा नवनवोन्मेषशालिनी प्रतिभा मता

तदनुप्राणनाजी वद्वर्णना निपुण कवि ॥"—(हिमचन्द्र-काव्यानुशासन पृ० ३ पर उद्धृत सुस्तपाय 'काव्य कोतुक' ग्रन्थ में निदिष्ट लक्षण)

2. "प्रतिभा अपूर्व वस्तुनिर्माण क्षमा प्रज्ञा। तस्याः विशेष रसावेशवैशद्य सौन्दर्य काव्य निर्माण क्षमं चम्" लोचन। पृ० २६।
3. या शब्द ग्रामम्, अर्थसार्थम्, अलंकार तंत्रम् अन्यदोष तथाविधमपि हृदयं प्रतिभा-सयति सा प्रतिभा।"—काव्य मोमांसा। पृ० ११-१२
4. "The power of clear visualisation of the aesthetic image in all its fullness and life is technically called 'Pratibha,' Indian Aesthetics. P. 151.

का स्पष्ट कथन है कि ज्ञान के अस्तित्व का परिचय केवल अभिव्यञ्जना के द्वारा (मानसिक रूप में ही सही) मिलता है।¹

कल्पना के विषय में पारश्चात्य विचारकों ने कई मत प्रकट किये हैं। ड्राइडन के अनुसार कल्पना एक ऐसी शक्ति है जो एक तेज शिवारी वृत्त की भाँति स्मृति-क्षेत्र पर भावनाओं के अन्वेषण में दौड़ती है, जिनके द्वारा वह अनुभूतियों को विगुढ़ रूप में प्रदर्शित कर सके। ड्राइडन के अनुसार कल्पना द्वारा रचना प्रक्रिया इस प्रकार सम्पन्न होती है—“कल्पना की पहली क्रिया युक्ति अथवा ठीक विचारों का पाना, दूसरी क्रिया तरंग अथवा मनोग्रहण अथवा पाये हुए विचारों को अवधारणा के निदर्शन में विषय के अनुकूल ढालना अथवा करना, तीसरी क्रिया वाग्विम्बता अथवा पाये हुए विचारों की उपपुक्त, सार्थ और स्वान्तरित ध्वनिपूर्ण शब्दों में व्यञ्जना। पहली क्रिया में कल्पना की प्रशंसा उसकी तेजी के लिये होती है, दूसरी क्रिया में उसकी प्रशंसा सफलता के लिये होती है, और तीसरी क्रिया में उसकी प्रशंसा उसकी विगुढ़ता के लिये होती है।”²

ऐडिसन दृश्य-जगत् को ही कल्पना का क्षेत्र मानता है। उनके अनुसार कल्पना में केवल वे ही प्रतिभायें आ सकती हैं, जो पहले ही दृष्टिगोचर हुई हैं। कल्पना अपने इच्छानुसार प्रतिभाओं को गृह्य कर सकती है और मिला भी सकती है। इससे स्पष्ट है कि ड्राइडन कल्पना को स्मृति-क्षेत्र से सीमित करता है तो ऐडिसन बक्षेन्द्रिय से। इन की कल्पना-सम्बन्धी धारणा अत्यन्त सीमित है। स्वच्छन्दतावादी कवियों तथा विचारकों ने कल्पना का गम्भीर विवेचन किया। कविवर श्वेक का गायन है कि केवल एक ही शक्ति कवि का निर्माण करती है, वह है कल्पना या दिव्य दृष्टि।³ सेली का मतव्य इस प्रकार है—“सामान्य अर्थ में, कल्पना की

1. 'Intuition is only intuition in so far as it is, in that act, expression. An image that does not express, that is not speech, song, drawing, painting, sculpture or architecture—speech at least murmured to oneself, song at least echoing within one's own breast, line and colour seen in imagination and colouring with its own tint, the whole soul and organism is an image that does not exist.' (Broce : Aesthetics. P. 148)
2. श्री सीताधर गुप्तः पारश्चात्य साहित्यालोचन के सिद्धान्त। प्रथम संस्करण। पृ० ५२
3. One power alone makes a poet : imagination, 'The Divine vision'—Blake—'Annotations to Wordsworth's poems' : in 'Poetry and Prose'. P. 821.

अभिध्व्यति ही काव्य है।" बोमरिज ने कल्पना के स्वप्न का समस्त विवेचन कर उसे काव्य-निर्माण का मूल तत्व निश्चय किया। उनके अनुसार कवि अपने आदर्श स्वरूप में सम्पूर्ण मानव-आत्मा को निमासीन बना देता है। वह ऐसी-वही-रग की चेतना एवं आत्मा के साथ साक्षात्सम स्थापित कर लेता है जो एक ऐसी-वही-रग करने वाली ऐन्द्रजालिक शक्ति में, जिसे हम कल्पना कहते हैं, परिचायित होकर वस्तुओं के स्वप्न को बदल कर उनके भीतर प्रविष्ट हो जाता है। यह कल्पना शक्ति दृश्यर विरोधी शक्तों एवं गुणों के बीच समुत्पन्न तथा नापसन्द स्थापित करने में प्रवृत्त होती है।¹ बोमरिज का यह भी कथन है कि कल्पना के नियम अपने आपमें केवल विचार और उत्पादन की शक्तियों मात्र हैं।² बोमरिज प्राचीन मनीषज्ञानियों की भाँति चेतना को केवल ठगड़े, मूल और चोरे संसारों एवं प्रायशः से निर्मित तत्व नहीं मानने, अपितु उसके लिये वह मशीन सज्जनारमर शक्ति है। चेतना में गेदना ही नहीं, अपितु मन भी बर्तमान है। जिन प्रकार मूलन से प्रवृत्त वस्तु प्रकृति में विषयीकृत होता है उसी प्रकार कवि अपने गृष्टिचार्य में प्रकृति एवं जीवन से गन्धर्व विषयों एवं वस्तुओं के साथ विषयीकृत हो जाता है। इसका कारण यह है कि मन और प्रकृति पूर्व से ही सम्बन्धित हैं। विषय का निर्माण वस्तु के आत्मज्ञान से तथा काव्य का गृहन मनुष्य के आत्मज्ञान से ही सम्पन्न होता है। बोमरिज के अनुसार हम आत्मज्ञान का कारण प्राथमिक कल्पना (Primary imagination) है। मूलतः

1. "Poetry, in a general sense, may be defined to be the expression of the imagination"—P. B. Shelley — 'A Defence of Poetry' Qt. in : 'Poetry and Criticism of the Romantic Movement' P. 503.
2. 'The Poet, described an ideal perfection, brings the whole soul of man in to activity. He diffuses a tone and spirit of unity, that, blends, and (as it were) fuses, each into each, by that synthetic and magical power, to which we have exclusively appropriated the name of imagination. This power reveals itself in the balance or reconciliation of opposite or discordant qualities.' (S. T. Coleridge : *Biographia Literaria*, II, 12.)
3. 'The rules of imagination are themselves the very powers of growth and production.' — (S. T. Coleridge : *Biographia Literaria*, II, 63-5.)

यह कल्पना वस्तुओं एवं बिम्बों का प्रत्यक्षीकरण मात्र है।¹ कोलरिज के अनुसार काव्य-मृष्टि में कवि की सहायता करने वाली शक्ति मूर्तिविचारिणी या निर्माण-कुशला कल्पना है जिसके द्वारा कवि या कलाकार काव्य-सृजन के विभिन्न तत्वों का एकीकरण करता है और जो परस्पर विरोधी एवं विस्तर गुणों के संतुलन में प्रकट होती है। इसी निर्माण-कुशला कल्पना को कोलरिज ने "सेकण्डरी इमेजिनेशन" Secondary imagination कहा है।² मेगेनस ने कोलरिज के उपर्युक्त दोनों प्रकार की कल्पनाओं के अंतर को स्पष्ट करते हुये कहा कि उनका स्वरूप एक होने हुये भी उनकी स्थिति एवं उनके कार्य-ध्यापार में भारी अंतर है। इससे यह स्पष्ट हो जाता है कि निर्माण कुशला कल्पना Secondary imagination इच्छा शक्ति के अनुसार कार्य करती है, परन्तु प्राथमिक कल्पना का कार्य असकल्पित होता है और हम अपनी इच्छा या अनिच्छा से असंप्रकृत होकर उसका प्रत्यक्षीकरण करते हैं।³ इसके अतिरिक्त स्वयं कोलरिज ने कपोल-कल्पना (Fancy) और कल्पना के अंतर को अपने प्रसिद्ध आलोचनात्मक ग्रंथ "बयाप्राफिया लिटरेरिया" में इस प्रकार स्पष्ट किया है—कपोल-कल्पना केवल निश्चित एवं पूर्व निर्दिष्ट तथ्यों से खेलती है। वास्तव में कपोल-कल्पना गतिमान समग्र तथा स्थान के क्रम से आविर्भूत स्मृति मात्र है, जो सामान्य इच्छा शक्ति से (जिसे हम युवतायुक्त विवेक-शक्ति कहते हैं) नियमित एवं परिमाजित होती है। किन्तु कपोल-कल्पना को भी सामान्य स्मृति की तरह सभी उपकरणों तथा पदार्थों की संघात-नियम के अनुसार उनके निर्मित स्वरूप

1. "Primary imagination which acting upon the raw materials of sensation enables us to have perception. "—Sir Phillip Magnus: English Studies.
2. "The imagination""recreates" its elements by a process to which Coleridge sometimes applies terms borrowed from physical and chemical unions. Thus imagination is a 'synthetic', a 'Permeative' and a 'blending, fusing power.' At other times Coleridge describes the Imagination as an 'assimilative power' (M. H. Abrams - The Mirror and the lamp : Romantic theory and critical tradition. P. 168)
3. It is like primary imagination in kind and differs only in degree and in the mode of its operation. The difference would seem to mean that it acts in accordance with the will. The primary imagination is involuntary, we perceive whether we wish or not' (Sir Phillip Magnus : English-Studies)

में अनिवार्यतः ग्रहण करना पड़ता है।¹ अतः कोलेरिज के अनुसार बल्गना की तीन श्रेणियाँ इस प्रकार हैं—

१. कपोल कल्पना या फेंसी (Fancy)
२. प्राथमिक कल्पना (Primary imagination)
३. निर्माण कुसला कल्पना (Secondary imagination)

कल्पना के उपर्युक्त विवेचन से निम्नांकित निष्कर्ष निकाले जाते हैं :—

१. कल्पना को सृतिविधायिनी शक्ति माना गया है।
२. कल्पना-शक्ति को ग्राहक एवं विधायक माना गया है।
३. कल्पना कवि या रचनाकार के रचनात्मक मन की अद्भुत शक्ति है।
४. कल्पना के दो मुख्य भेदों का स्पष्टीकरण हुआ है—

१. कपोल-कल्पना, २. निर्माण-कुसला कल्पना

काव्य-प्रेरणा तथा रचना-प्रक्रिया :—

स्वच्छन्दतावादी विचार धारा में काव्य-प्रेरणा तथा रचना-प्रक्रिया पर विशेष प्रकाश डाला है। वह काव्य को कवि के अर्धचेतन, परन्तु कला के प्रति चिरजागरूक व्यक्तित्व से प्रसूत मानता है। उसके अनुसार कवि किसी अव्यक्त प्रेरणा के भार से दबकर काव्य-सर्जना में प्रवृत्त होता है। प्रेरणा के कारण ही कवि में रचना-प्रक्रिया का आरम्भ होता है। प्रेरणा के कारण ही व्यावहारिक मानव का हृदयस्थ कवि अपनी सम्पूर्ण मानसिक चेतना के साथ अपने सृष्टिकार्य में प्रवृत्त होता है। अतः प्रेरणा द्वारा ही मानव में स्थित कवि का स्वरूप काव्य के माध्यम से प्रस्फुटित होने लगता है। प्रेरणा ही रचना-प्रक्रिया में प्रवृत्त कवि को इस लौकिक परातल से ऊपर उठाती है।

1. 'Fancy has no other counters to play with, but fixites and definites. The Fancy is indeed no other than a mode of Memory emancipated from the order of time and space, while it is blended with, and modified by that empirical faculty of the will, which we express by the word CHOICE. But equally with the ordinary memory, the Fancy must receive all its materials ready made from the law of association.'—S. T. Coleridge. (Qtd. in 'The Mirror and the Lamp : Romantic Theory and Critical Tradition : M. H. Abrams. P. 168.)

और उसका हृदय विश्व-हृदय के साथ सामंजस्य स्थापित कर लेता है। उस समय कवि का साधारणीकृत स्वरूप स्पष्ट हो जाता है। प्रेरणा कवि की रचना-प्रक्रिया के कर्म-क्षेत्र में अद्भुत शक्ति के साथ दबके देती है तो कवि अपनी सम्पूर्ण चेतना के साथ अपने सृजन-लोक में तीव्रगति से चलने लगता है। कवि ऐसी स्थिति में कुछ समय तक रहता है। कवि के रचना-प्रक्रिया में रहने का समय, प्रेरणा का स्वभाव और उसकी गहनता कवि की क्षमता एवं साधना और अन्य परिस्थितियों की मानुष्यता पर निर्भर करता है। प्रेरणा और रचना-प्रक्रिया एक दूसरे से ऐसे अभिन्न हैं कि उनको पृथक् नहीं किया जा सकता। इतना तो कहा जा सकता है कि प्रेरणा कवि को रचना-प्रक्रिया में प्रवृत्त कर सकती है और सृष्टि कर्म ही रचना प्रक्रिया है।

प्रेरणा तथा रचना-प्रक्रिया के स्वरूप के सम्बन्ध में अनेक भारतीय तथा पाश्चात्य कवियों तथा विचारकों ने यत्र-तत्र अपने मन्तव्य प्रकट किये हैं। भारत के महान् कवियों ने प्रेरणा-शक्ति की ओर सकेत किया है। महाकवि वाल्मीकि के मुख से जब विश्व का प्रथम दस्तक निकल पड़ा था, तो वे स्वयं आश्चर्यचकित होकर यह उठे कि यह विचित्र वाणी क्या है जो मेरे मुख से अकस्मात् निकल पड़ी। इससे ज्ञात होता है कि कवि की इच्छा के बिना ही श्लोक उसके मुख से निकल पड़ा। महाकवि तुलसीदास के अनुसार कवि-हृदय को सरस्वती नचाती है। अर्थात् कवि का हृदय केवल वाणी की अभिव्यक्ति का माध्यम मात्र है। तेसगु के महाकवि पोतना का कथन है कि "प्रणीत होने वाली कृति भागवत है, उसे मेरे मुख से कहलवाने वाले रामचन्द्र हैं। उसे मैं अपने मुख से कहकर सम्पूर्ण भव-व्यर्थों से मुक्ति पाना चाहता हूँ। इस कृति का प्रणेता कोई और है, मैं नहीं हूँ।" पोतना यहाँ अपने को उस भगवत्प्रेरणा का माध्यम मात्र मानते हैं। कविवर निराला के कथन के अनुसार वाणी अपना गान स्वयं गाती है और व्यर्थ ही कवि उसके लिए सम्मान पाता है। इनके अतिरिक्त गेटे, ब्लेक, वीट्ज़, रवीन्द्रनाथ, दिनकर आदि स्वच्छन्दतावादी कवियों की रचनाओं में कहीं-कहीं ऐसी पंक्तियाँ मिल जाती हैं जिनमें यह प्रतीत होता है कि

1. "तस्यैव दुवर्गनिचिता वसुव हृदि धीशतः
शोकास्तेनास्य शकुनेः किमिदं ध्यातुं मया?"—वाल्मीकिः रामायण।
2. "कवि-उर-अनिर नचाबोह्ं वाणी"—तुलसीदास : रामचरित मानस।
3. "पलिकेहिदि भागवतमट
पलिकिवेदु वाहु रामभद्र-दट ने
पलिकिन भवहर मगुनट
पलिकेव धेरोडु गाय पलिकेव नेता।"—बम्बेर पोतना : महान्त्र भागवतम्।
4. "तुम्हीं गाते हो अपना गान, व्यर्थ मैं पाता हूँ सम्मान"—निराला।

वाक्य-प्रेरणा एक तोरोंतर तथा अनौचित्य धारित है और यदि केवल हिमी अन्य के हाथ में सागनमात्र है। इसका वास्तविक कारण यह है कि रचना में प्रवृत्त होने समय कवि का व्यक्तित्व अत्यन्त साधारणीकृत रूप में रहता है और प्रेरणा के उन अमूल्य क्षणों में कवि अपनी कल्पना-शक्ति के द्वारा महान् वाक्य का मृजल का सजना है। रचना-प्रक्रिया की समाप्ति होने के पश्चात् जब वह इस भौतिक-जगत में प्रविष्ट हो जाता है तो उसका ध्यानहासिक रूप या आनोचक का रूप उसमें पुनः प्रतिष्ठित हो जाता है। उस समय प्रेरणा से दबी हुई कवि-प्रतिभा में मृजित वाक्य उसके दिष्ट नितान्त नवीन या अन्य किन्हीं की मृष्टि भी लगे तो उसमें कोई आश्चर्य की बात नहीं है, क्योंकि वाक्य-मृष्टा कवि-व्यक्तित्व या कवि-रूप उसे पहले ही त्याग चुका था और इस समय उसके पूर्व के मानव या आनोचक का रूप ही उसमें रह जाता है। वास्तव में कोई भी व्यक्ति केवल उन्हीं क्षणों में कवि होता है, जिन क्षणों में वह रचना-प्रक्रिया में प्रवृत्त रहता है। उसके पश्चात् जो रूप उसमें दोष रह जाता है, वह कवि या विशिष्ट रूप न होकर अन्य मानवों की तरह सामान्य रह जाता है। उपर्युक्त विवेचन से यह स्पष्ट होता है कि प्रेरणा एक पारलौकिक एवं दिव्य शक्ति है। परन्तु विश्व के माध्य स्वच्छन्दतावादी चिंतकों ने अनौचित्यता की सहायता से प्रेरणा के स्वरूप पर तर्कमंगत तथा वैज्ञानिक विवेचन प्रस्तुत किया। यहाँ कुछ चिंतकों एवं आलोचकों के मत ध्यान देने योग्य हैं। गेलिंग का कथन है कि कलाकार को अपनी इच्छा के विरुद्ध ही सजना में प्रवृत्त होना पड़ता है। कलाकार अपने कृतित्व में कर्म-प्राधान्य की निश्चलता पर लगे रहने पर भी वह ऐसी सम्मेलक शक्ति के प्रभाव के अधीन रहता है, जो उसे सभी मनुष्यों से वृथक कर ऐसी वस्तुओं की अभिव्यक्ति देने के लिए बाध्य करती है, जिसकी अतल गहराइयों से वह (कलाकार) स्वयं अनभिज्ञ है तथा जिसका महत्व अनन्त एवं असीम है।¹ इस प्रकार गेलिंग ने प्रेरणा तथा रचना-प्रक्रिया के विवेचन में अर्थ-आधिभौतिक तथा अर्थ-मनोवैज्ञानिक दृष्टिकोण को अपनाया। गेलिंग के अनुसार काव्य-सजना के समय कवि में चेतना

1. "The artist is driven to production involuntarily, and even against an inner resistance...No matter how purposeful he is, the artist, with respect to that which is genuinely objective in his production, seems to be under the influence of a power that sunders him from all other men and forces him to express or represent things that he himself does not entirely fathom, and whose significance is infinite."—Schelling (Qt. by M. H. Abrams in 'The Mirror and the Lamp : Romantic Theory and the Critical Tradition, P. 210.)

(Conscious) और अवचेतन (Unconscious) के बीच सामंजस्य स्थापित हो जाता है। कलात्मक सृजन की प्रक्रिया में अवचेतन को महत्व देने वाले प्रथम विचारक नहीं होते हुए भी उस के प्रसार में मुख्य सहयोग देने का श्रेय शेलिंग को है। शिलर को धारणा यों है—“अनुभव का विषय यह है कि कवि पूर्णतः अवचेतन में ही रचना में प्रवृत्त होता है और मेरे लिए तो कविता का महत्व अवचेतन को ठीक अभिव्यक्त कर प्रेयणीय बनाने में ही है अर्थात् उसे एक आकृति प्रदान करने में ही है। अवचेतन जागरूकता के साथ जुड़कर कवि-कलाकार का निर्माण करता है।” गेटे का कथन है—“मेरा विश्वास है कि अवचेतन दशा में ही प्रतिभावान अपनी प्रतिभा का प्रवेक्षीकरण कर सकता है।” इसी प्रसंग में सि० यम० बीरा का मत ध्यान देने योग्य है। उनके अनुसार सृजन के क्षणों में कवि अज्ञात रूप से अपने को किसी अद्भुत शक्ति के प्रभाव के अधीन पाता है, जो उसके सम्पूर्ण व्यक्तित्व को अपने में समाहार कर, उसके मन से सभी प्रकार के अन्य विषयों को दूर हटा देता है। उसी समय कवि में रचना-प्रक्रिया आरम्भ हो जाती है। तत्काल काव्य-प्रेरणा अत्यन्त गहन एवं शक्तिशाली भावनाओं का सप्रेषण करने लगती है। सामान्यतः इन भावनाओं के अनुगामी शब्द उनका स्पष्टीकरण कर सामान्य प्रणाली से केवल सम्बन्ध ही नहीं जोड़ते, अपितु स्वयं अपने में भी असामान्य शक्ति एवं गहनता को संचित किये हुये हैं। प्रेरणा ऐसी बलवती इच्छा के साथ कर्म में (कवि को) प्रवृत्त करती है, जिसके समक्ष कुछ भी नहीं टिक सकता। यहाँ बीरा ने काव्य-प्रेरणा

1. In experience, the poet begins entirely with the unconscious and poetry, it seems to me, consists precisely in being able to express and communicate that unconscious i. e., to carry it over in to an object....The Unconscious united with awareness constitutes the poetic artist.”—Schiller (Qt. by M. H. Abrams in the *Mirror and the Lamp : Romantic theory and the critical tradition.* P. 211.)
2. ‘I believe that everything which the genius does as genius, eventuates unconsciously’—Goethe—*ibid.* P. 211.
3. ‘The poet unaccountably finds himself dominated by something which absorbs his being and excludes other interests from his mind’—(C. M. Bowra : *Inspiration and Poetry.* P. 1)
4. ‘It (inspiration) begins at once to shoot out ideas of great force and intensity, and these are often accompanied by words which not only clarify them and relate them to the general scheme but are themselves of an unusual force and intensity. Inspiration sets to work with nothing can withstand. (C. M. Bowra : *Inspiration and Poetry.* P. 5.)

तथा रचना-प्रक्रिया का अत्यन्त मार्मिक विवेचन प्रस्तुत किया है। त्रिस्टोफर बॉडेन का कथन है—“हम जब कवि को प्रेरणा से अनुप्राणित करते हैं, उससे हमारा तात्पर्य यह है कि वह अन्य मनुष्यों की अपेक्षा कहीं अधिक कल्पना के कलात्मक जगत् में अपनेपन का अनुभव करता है। वस्तुओं की सतह को भेदकर उनकी गहराइयों में अवस्थित सार-तत्त्व तक पहुँचने तथा उसे ग्रहण कर बिम्बों के रूप में अभिव्यक्त करने की क्षमता कवि में अधिक मात्रा में रहती है।” जे० बी० प्रीस्टले के अनुसार स्वच्छन्दतावादी कवि अपनी प्रतिभा के क्षणों में ऐसा आलोक बिखेरता है जिसका प्रभाव ऐन्द्रजालिक होता है। आगे चलकर प्रीस्टले कहते हैं कि चेतन मन स्वीकृति दे सकता है, परिष्कार कर सकता है, परन्तु उन समासों एवं शक्तियों की सृष्टि नहीं कर सकता, जो अनेक अर्थों से भरे हुए से प्रतीत होते हैं। अरविन्द के अनुसार—“कवि की कल्पना आध्यात्मिक शक्ति से प्रेरित होकर विधान और उपनिषदों के ऊपर उड़ान लेती है। कवि-रचना-विधान का बहिष्कार नहीं करता, किन्तु काव्य-सृजन के उच्चतम क्षणों में विधान का बौद्धिक तत्त्व शीघ्र हो जाता है, कवि उसे भूल जाता है। ईश्वरी और शब्दों की गति स्वतः उसकी आत्मा के स्वरूप को ग्रहण कर लेती है।” दिनकर के अनुसार “प्रेरणा बुद्धि के केन्द्रीकरण में उत्पन्न कोई अनिवर्चनीय शक्ति है जिसके भ्रुल हमारे संस्कारों में रहते हैं, जिनकी शिरायें हमारी स्मृतियों में गड़ी होती हैं तथा जो मनुष्य की सम्बुद्धि से समन्वित होती है।” हम जब जीवन के सम्पूर्ण अनुभवों, समस्त स्मृतियों एवं बुद्धि की सारी शक्ति को लेकर

1. “When we speak of a poet as inspired, we mean that he is more at home than other men in this artistic world of fantasy. He possesses in a high degree the faculty of penetrating beneath the surface to the essence of things and of expressing what he perceives in images.”—(C. Candwell : Illusion and Reality (1937). Pp. 171-172.)
2. “... the romantic writer in his moments of genius illuminates, with an effect that is magical.”—(J. B. Priestley : Literature and Western man. P 118.)
3. “The conscious mind can accept and refine, but cannot create those phrases and lines that seem pregnant with many meanings.”—(J. B. Priestley : Literature and Westernman. P. 120.)
4. “कविता के सम्बन्ध में श्री अरविन्द के विचार नायक लेख : सायनारायण द्विवेदी। आनन्द (दिसम्बर १९५८) पृ० ६।

सोचने लगते हैं अर्थात् चिंतन की प्रक्रिया में जब केवल मन ही नहीं, सम्पूर्ण अस्तित्व विलीन हो जाता है, उस समय हमारे भीतर एक विलक्षण-शक्ति जाग पड़ती है जो छलांग मार कर अदृश्य पट से आवरण को खींच लेती है, जो तर्कों की राह से न चलकर अनायास समाधान के दर्शन करा देती है। यही शक्ति प्रेरणा है।" दिनकर का यह विवेचन योग के मत के अधिक समीप प्रतीत होता है। स्वच्छन्दतावादी चितको तथा अन्य विद्वानों के उपर्युक्त मतों को दृष्टि में रखा जाय तो यह प्रतीत होता है कि प्रेरणा एवं रचना-प्रक्रिया का सम्बन्ध अत्यन्त घनिष्ट है और एक दूसरे से पूर्णतः पृथक् भी नहीं किये जा सकते। प्रेरणा के उद्गम से लेकर रचना के समाप्त होने तक की प्रक्रिया का विवरण ब्रम्हाः इस प्रकार है—

१. काव्य-मृष्टि आवस्मिक, अनायास तथा अप्रत्याशित रूप में होती है।
२. रचना-प्रक्रिया कवि के नियंत्रण में नहीं रहती। वह कवि के मानस में अपने आप घटित होती है।
३. रचना-प्रक्रिया के क्षणों में कवि आनन्दातिरेक का अनुभव करता है। परन्तु रचना-प्रक्रिया कभी-कभी कवि के लिये दुःखदायिनी भी होती है। कवि रचना-प्रक्रिया से दूर भी भागना चाहता है, परन्तु प्रेरणा के पास ऐसी चुम्बक-सी शक्ति है कि वह उसे कड़ी भटक्ने नहीं देती।
४. इस प्रकार रचना-प्रक्रिया में संभूत काव्य कवि को निरन्तर नवीन और अद्भुत लगता है। नृजित काव्य कवि के लिये किसी अन्य की मृष्टि-मा प्रतीत होता है।

संक्षेप में स्वच्छन्दतावाद की रचना-प्रक्रिया सम्बन्धी मान्यतायें ये ही हैं।

शैली तथा अभिव्यक्ति : लक्ष्य और साधन :—

किसी भी काव्य-धारा के विवेचन में उसके शैली-तत्त्व एवं कलात्मक अभिव्यक्ति के माधन अत्यन्त महत्वपूर्ण स्थान रखते हैं। स्वच्छन्दतावादी काव्य में कवि अपनी भावनाओं, कल्पनाओं, अनुभूतियों एवं विचारों को अभिव्यक्ति देता है। परन्तु इन सभी विषयों की प्रेषणीय बनाने के लिये उसके पास केवल भाषा का साधन है, जो स्वयं अनेक साधक शक्तियों में विभक्त पूर्ण है। अतः स्वच्छन्दतावादी कवि अपनी भावाभिव्यञ्जना के लिये भाषा का प्रसिद्ध एवं कलात्मक प्रयोग करता है। अतः वह भाषा की अभिव्यञ्जना शक्ति का सम्पूर्ण उपयोग करता है। भावनाओं को मुचार रूप से अभिव्यक्त करने के लिये प्रत्येक काव्य-धारा ने, उसमें भी प्रत्येक कवि के, अपनी पृथक् शैली तथा अपने पृथक् अभिव्यञ्जना शिल्प होने हैं। इसी प्रकार

१. रामधारीसिंह दिनकर : काव्य की भूमिका। प्रथम संस्करण पृ० १२६।

स्वच्छन्दतावादी काव्य के लिये भी अपनी विशिष्ट शैली तथा अभिव्यक्ति बनी हुई है। शैली के अन्तर्गत काव्य-रूप तथा कला के सभी उपकरण अपने आप समविष्ट हो जाते हैं। भारतीय आचार्यों के अनुसार शब्द और अर्थ में चमत्कार या विशिष्टता उत्पन्न करने वाली रीति ही शैली का स्वरूप ग्रहण करती है। पादचात्य विद्वान प्रो० मिडिलटन मरी के अनुसार काव्य की उत्कृष्ट शैली के लिये तीन तत्वों का होना परमावश्यक है^१—

१. सानुरूप एवं सुगठित भावाभिव्यक्ति।
२. प्रस्तुत तथा अप्रस्तुत विम्बों की चित्रात्मक अभिव्यक्ति।
३. लय की गङ्गीतात्मक अभिव्यक्ति।

मरी के अनुसार उपर्युक्त तीनों में सानुरूप तथा सुगठित भावाभिव्यक्ति ही शैली का प्रधान तत्व है। प्रस्तुत तथा अप्रस्तुत विम्बों की चित्रात्मक अभिव्यक्ति को दो भागों में विभक्त कर अध्ययन किया जाता है—(१) अलंकार विधान (२) चित्रण कला लय की गङ्गीतात्मक अभिव्यक्ति को छन्द और लय तत्व नामक शीर्षक के अन्तर्गत अध्ययन किया जाता है। इनके अतिरिक्त काव्य के रूप तथा भाषा तथा शब्द चयन पर भी शैली तथा अभिव्यक्ति के अन्तर्गत अध्ययन किया जाता है। काव्य के रूप तथा भाषा और शब्द समूह काव्य की अभिव्यक्ति के माध्यम हैं। अतः स्वच्छन्दतावादी कला-सौष्ठव या अध्ययन निम्नलिखित शीर्षकों के अन्तर्गत किया जा सकता है—

१. काव्य के रूप।
२. भाषा और शब्द-चयन।
३. शैली तथा प्रेक्षणीयता।
४. अलंकार-विधान।
५. चित्रण-कला।
६. छन्द और लय तत्व।

-
1. "I examined two qualities of style which are not infrequently put forward as essential, namely, the musical suggestion of the rhythm, and the visual suggestion of the imagery, and I tried to show that these were subordinate. On the positive side, I tried to show that essential quality of style was precision; that this precision was not intellectual, not a precision of definition but of emotional suggestion." (J Middleton Murry : The Problem of style. P 95.)

(क) काव्य के रूप :—स्वच्छन्दतावादी काव्य में नवीन काव्य-रूपों का प्रयोग हुआ है। स्वच्छन्दतावादी काव्य में प्रबन्ध-काव्य, प्रगीत-मुक्तक (Ode) मुक्तक-प्रबन्ध, गीति-काव्य, गीति-प्रबन्ध, गीति-नाट्य (Opera) प्रत्यक्ष मुक्तक आदि काव्य रूपों का प्रयोग मिलता है। इन काव्य रूपों में भी प्रगीत मुक्तक तथा गीति-काव्य का ही प्रचलन सर्वाधिक हुआ। वैयक्तिकता के आधिक्य के कारण स्वच्छन्दतावादी कवि प्रगीत तथा योनों में अपनी भावनाओं को स्वच्छन्द अभिव्यक्ति दिया करते थे। आशा-निराशा, आह्लाद-विषाद आदि अत्यन्त तीव्र मनोवेगों की अभिव्यक्ति के लिए प्रगीत मुक्तक तथा गीत अत्यन्त उपयुक्त होते हैं। स्वच्छन्दतावादी काव्य में प्रगीत-मुक्तक, गीत तथा गीत-प्रबन्ध आदि काव्य-रूपों का प्राधान्य होने हुए भी कहीं-कहीं खण्ड-काव्य तथा महाकाव्य के भी दर्शन होने हैं। शैली का “प्रोमोथियस अन्धाउण्ड” तथा प्रमाद की “कामायनी” स्वच्छन्दतावादी महाकाव्य हैं तो कीटन के “दुस्तवेला”, “दिन डैच आफ सेइन्ट एंजिनस” तथा मिराला के “तुलसी-दास” “राम की शक्ति पूजा” आदि स्वच्छन्दतावादी खण्ड काव्य हैं।

(ख) भाषा और शब्द चयन :—काव्य-भाषा के सम्बन्ध में स्वच्छन्दतावादी की कोई निश्चित धारणा नहीं है। अंग्रेजी स्वच्छन्दतावादी कवि बड़-सब-संयोगाचार की भाषा को तथा कोलरिज परिनिष्ठित तथा विशिष्ट भाषा की वाच्योपयोगी समझते हैं। विश्व की अधिकांश भाषाओं की स्वच्छन्दतावादी काव्य-धाराओं में भाषा के उपयुक्त दोनों रूपों का प्रयोग मिलता है। स्वच्छन्दतावादी कवि शब्दों को चुन-चुनकर काव्य में उनका प्रयोग करता है। वह हर एक शब्द का सार्थक प्रयोग करता है। वह शब्द-शिरपी होता है। भाषा की प्रकृति से उसका पूर्ण ज्ञान होता है। उसे शब्दों की अन्तरात्मा का ज्ञान रहता है।

(ग) शैली तथा प्रेयणीयता :—स्वच्छन्दतावादी कवि अपनी भावनाओं की अभिव्यक्ति भाषा के माध्यम से करता है। अपनी भावनाओं को एक विशिष्ट भाषा शैली के द्वारा प्रेयणीय बनाता है। स्वच्छन्दतावादी कवि अपने हृदय की रागात्मिकता की भावनात्मक शैली में अभिव्यक्त करता है। वह अपने मनोनुदस शब्द-चयन, अलंकार, छन्द एवं विषय को अपना कर, उन्हें अपनी काव्य-शैली का अंग बना देता है।

स्वच्छन्दतावादी काव्य-शैली की निम्नलिखित विशेषताएँ पायी जाती हैं—

१. काव्य-शैली कवि के व्यक्तित्व की अभिव्यक्ति है।
२. कवि अपनी अनुभूतियों, भावनाओं तथा कल्पनाओं को मूर्त रूप में काव्य-शैली के माध्यम से प्रकट करता है।
३. व्यक्तित्व की भिन्नता के कारण प्रत्येक कवि की काव्य शैली भिन्न होती है।

४. कवि भावात्मक काव्य-शैली अपनाता है। स्वच्छन्दतावादी काव्य में भावोद्भेद के आधिक्य के कारण काव्य-शैली में क्षिप्रगति पा होना गरज ही है।

५. काव्य-शैली में गणीतात्मकता अधिक रहती है।

मनोर में ये ही स्वच्छन्दतावादी काव्य-शैली की विशेषताएँ हैं।

(घ) अलंकार विधानः—भाषा के अभिव्यक्ति-बोधन को बढ़ाने के लिए अलंकारों का प्रयोग होता है। अलंकार अपने आप में साध्य न होकर भावाभिव्यक्ति के साधन मात्र हैं। काव्य में अलंकारों का प्रयोग गुण और प्रभाव के साध्य के कारण अत्यन्त आवश्यक हो जाता है। इनके अनिरक्त मानव-मन्यता के रिक्त के साथ भाषा भी अधिक सद्विस्तृत तथा अनकुल होनी जाती है। जिन प्रकार वस्त्र आदि मनुष्य-मानव के व्यवहार के अंग बन गए हैं, उन्हीं प्रकार अलंकार बाह्य होने हुए भी भाषा के अंग के रूप में स्वीकृत हुए हैं। किन्तु आगरागियों के अलंकारों को सामान्य व्यवहार भाषा में लोकोत्तर तथा विचित्र उक्ति मान लिया और उन्होंने अलंकारों को स्वाभाविक नहीं, अपितु कृत्रिम माना है। दृग तर्ह दन आचार्यों को धारणा के अनु-रूप परम्परावादी काव्य में अस्वाभाविक तथा अनावश्यक अलंकारों से भाषा एक भाव का सहज सौन्दर्य हूँक गया। ऐसे काव्य में अलंकार ही प्रधान तथा अलंकार्य गीत हो गए। अलंकार परम्परावादी काव्य के साधन न होकर स्वयं साध्य बन गए।

स्वच्छन्दतावाद ने अलंकारों को अपने में साध्य न मानकर, केवल भाषा-भिव्यक्ति के साध्यम या साधन के रूप में स्वीकार किया। स्वच्छन्दतावादी कवियों ने भी अलंकारों का बहुत अधिक प्रयोग किया। किन्तु उनके अलंकार भाषा-प्रेमणी-यता में सहायता पहुँचाने वाले हैं, बाधा उपस्थित करने वाले नहीं। स्वच्छन्दतावादी कवि अलंकारों के नवीन प्रयोग में विश्वास करता है। वह अलंकारों के सार्थक तथा औचित्यपूर्ण प्रयोग में विश्वास रखता है। इसी कारण सामंतवादी काव्य की स्थूल अलंकार-प्रियता तथा पिटे-पिटाएँ अप्रस्तुतों की अशोभन आनुरित के प्रति स्वच्छन्दता-वादी कवियों ने अपना विरोध प्रकट किया। अलंकारों के गुणगत दो भेद माने गए

१. "अलंकार केवल वाणी की सजावट के लिए नहीं, वे भाव की अभिव्यक्ति के विशेष द्वार हैं। भाषा की सुष्टि के लिए, राग को परिपूर्णता के लिए आवश्यक उपादान हैं वे वाणी के आचार, व्यवहार, रीति, नीति हैं।

—गुमिस्तानन्दन पन्त : पल्लव का "प्रवेश"। पल्लव-पृष्ठ २८।

२. "और इनकी भाषालंकारिता? जिन की रंगीन छोरियों में वह कविता का हीनग गाढ़न—वह विश्व-वैचित्र्य झलता है, जिस के हृदय पर वह चित्रित है। इन साहित्य के छात्रों में से जिसकी विलास-वाटिका में भी आप प्रवेश करें, सब में अधिकतर वही कदली के स्तम्भ, कमलनाल, दाडिम के घोज, शुक,

है—१. शब्दालंकार और २. अर्थालंकार। यद्यपि शब्दालंकारों का प्रयोग स्वच्छन्दतावादी कविगणों ने जान बूझ कर अपने आप नहीं किया है, तथापि उनके काव्य में उनका संख्या अभाव नहीं। शब्दालंकार अपने आप भाषा के अंकार में समा गये हैं। स्वच्छन्दतावादी कविगणों ने सादृश्यमूलक तथा विरोधमूलक अलंकारों का प्रचुर मात्रा में प्रयोग किया। सादृश्यमूलक अलंकारों में उन्मा, रूपक, उत्प्रेक्षा, रूपकातिशयोक्ति, तुल्ययोगिता तथा दृष्टान्त आदि का प्रयोग अधिक हुआ है। विरोधमूलक अलंकारों में विरोधाभास की ओर स्वच्छन्दतावाद की प्रवृत्ति अधिक है। इनके अतिरिक्त विशेषण-विषयंद, ध्वन्यात्मकता तथा मानवीकरण आदि अलंकार भी अपनाए गए। इस काव्य में कही-कही सन्देह, अन्योक्ति, महोक्ति, ययासक्य, तद्गुण, स्मरण आदि अलंकारों की छटा भी देखने को मिलती है।

(इ) चित्रण-कला — स्वच्छन्दतावादी काव्य में चित्रण-कला को अत्यन्त प्रश्रुता दी गयी है। काव्य में चित्र-कला एवं गीत-कला का महत्वपूर्ण स्थान है। यदि चित्रकार रंग और तूनिका में चित्र का निर्माण करता है तो कवि चित्र की शब्दों के द्वारा साह्य बनाता है। काव्य में अविन चित्र चंद्राद्वय में अधिक सम्बद्ध नहीं होते। काव्य में अंकित चित्रों का प्रत्यक्षीकरण मनोचक्षु के समझ होता है। केवल चित्र की रेखाओं का नहीं अपितु उसके रूप-रम-गंध-स्पर्श का भी प्रत्यक्षीकरण काव्य में होता है। स्वच्छन्दतावादी काव्य में ऐसे काव्य-चित्रों की स्रष्टा अपार है। इन काव्य-चित्रों को "चित्र" कहते हैं। ये चित्र अधिकतर प्रकृति तथा मानव-जीवन के चित्रों के फाष्मात्मक अभिव्यक्ति मात्र हैं। स्वच्छन्दतावादी कवि इन चित्रों का, अपनी कल्पना-शक्ति के द्वारा, निर्माण करता है जिस में अनन्त सौन्दर्य का वैभव संक्षिप्त रहता है। स्वच्छन्दतावादी काव्य का सम्पूर्ण वैभव अधिकांश इस चित्र-विधान या चित्रण-कला पर ही आश्रित है।

(घ) छन्द और लय सत्व. — स्वच्छन्दतावाद ने प्राचीन परम्परावादी काव्य के छन्द-विधान तथा उन छन्दों की लय के प्रति विद्रोह किया। स्वच्छन्दतावादी

विक, संजन, संज, सव, विह, मृग, खग, चार अलिं होना, कटाक्ष करना, आह छोड़ना, रोमांचित होना, दूत भेजना, कराहना, भूधित होना, अभिसार करना—यस इसके सिवा और कुछ नहीं।

"भाव और भाषा का ऐसा शुक्र प्रयोग, राग और छन्दों को ऐसी एक स्वर रिमझिम, उपमा तथा उत्प्रेक्षाओं की ऐसी दादुरावृत्ति, अनुप्रास एवं तुकों की ऐसी अध्यान्त उपलवृष्टि क्या संसार के और किसी साहित्य में, मिल सकती है?"

— मुमित्राशन्दन पन्त : पल्लव का "प्रवेश" पल्लव (चतुर्थ संस्करण) पृ० ६-१०

काव्य की भावनाओं तथा विचारों की अभिव्यक्ति करने के लिए प्राचीन छन्द संबंधी अनुपयुक्त थे। भाव के बदलने के कारण गीतों का भी बदलना आवश्यक था। स्वच्छन्दतावादी कवियों ने अनेक समारम्भ छन्दों का प्रयोग किया। इन छन्दों का संगीत तथा उनकी लय भाषा की प्रकृति पर अधिक निर्भर करता है।^१ स्वच्छन्दतावाद में प्रगीतों तथा गीतों का आश्रय है, जिनमें गीतनात्मकता एवं समारम्भता को प्राधान्य दिया जाता है।

इस प्रकार स्वच्छन्दतावादी काव्य का अपना पृथक् स्वरूप तथा गुणधर्म अस्तित्व है। जीवन और कला, भाव और विचार आदि दोनों में उनकी गुनिदिष्ट विचारधारा भी है। विश्व के किसी भी भाषा की स्वच्छन्दतावादी काव्य-धारा में उपर्युक्त सभी विशेषताएँ कम या अधिक मात्रा में प्राप्य उपलब्ध होती हैं।

(छ) निष्कर्ष — स्वच्छन्दतावाद के स्वरूप तथा साहित्यिक मान्यताओं के विवेचन के पश्चात् उस काव्य-धारा के सम्बन्ध में कुछ निष्कर्ष निकाले जा सकते हैं, जो इस प्रकार हैं—

स्वच्छन्दतावादी काव्य का एक विशिष्ट स्वरूप है, जो अन्य काव्यों के स्वरूप से संबंधी भिन्न है। वह वैयक्तिक या व्यक्तिपरक काव्य है, जिसमें कवि के व्यक्तित्व की अभिव्यक्ति मिलती है। स्वच्छन्दतावाद की अपनी स्वतंत्र साहित्यिक मान्यताएँ हैं और ये मान्यताएँ परम्परावादी काव्य-मान्यताओं के विरोध में प्रकट हुई हैं। स्वच्छन्दतावाद भावना, अनुभूति, एवं कल्पना को अधिक प्राधान्य देता है और काव्य में काव्यात्मकता को अधिक महत्व प्रदान करता है। जगत और जीवन तथा कला एवं अभिव्यक्ति के सम्बन्ध में उसकी निदिष्ट मान्यताएँ हैं, जिनका विवेचन इस अध्याय में किया गया है। संक्षेप में इनका तो कहा जा सकता है कि विश्व के किसी भी काव्य-साहित्य में भी स्वच्छन्दतावाद का उपर्युक्त स्वरूप का दर्शन होता है। भाषा एवं प्रान्त की भिन्नता के होते हुये भी सभी स्वच्छन्दतावादी काव्य-धाराओं के प्राणभूत तत्व एक समान ही हैं।

१. 'भौगोलिक स्थिति, शीत, ताप, जलवायु, सम्यता आदि के भेद के कारण सत्तार की भिन्न-भिन्न भाषाओं के उच्चारण-संगीत में भी विभिन्नता आ जाती है। छन्द का भाषा के उच्चारण, उसके संगीत के साथ घनिष्ट सम्बन्ध है।"— गुमित्रानन्दन पन्त . पल्लव का 'प्रवेश' पल्लव । पृ०-१७।

चतुर्थ अध्याय

स्वच्छन्दतावादी काव्य-धाराओं का विकास-क्रम

विभी भी साहित्यिक आन्दोलन के विकास-क्रम का अध्ययन इसी कारण अपेक्षित होता है कि उसके द्वारा आन्दोलन की गतिविधि, उसके प्रवर्तकों तथा निर्माताओं का परिचय प्राप्त हो। कोई भी साहित्यिक आन्दोलन कुछ विशिष्ट परिस्थितियों में जन्म लेकर उस समय की साहित्यिक चेतना की समग्र रूप से अभिव्यक्त करता है। समय-समय पर उसे प्रतिभावान कवियों, विचारकों, चिंतकों तथा कलाकारों का सहयोग प्राप्त होता है। अतः स्वच्छन्दतावादी काव्य-धाराओं के विकास-क्रम पर दृष्टिपात करना परमावश्यक है।

अध्ययन की सुविधा की दृष्टि से इस अध्याय को तीन भागों में विभाजित किया जाता है :

१. यूरोपीय स्वच्छन्दतावाद की पृष्ठभूमि।
२. हिन्दी के स्वच्छन्दतावाद का विकास-क्रम।
३. तेलुगु के स्वच्छन्दतावाद का विकास-क्रम।
४. हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादों के विकास-क्रम की तुलना।

यूरोपीय स्वच्छन्दतावाद की पृष्ठभूमि :—

अठारहवीं शताब्दी के अंत तक हमो-बालदेयर की रचनाओं में सम्पूर्ण यूरोप प्रभावित हो चुका था। सन् १७८९ में फ्रांस की राज्य क्रान्ति के मंगल में इन विचारकों का अत्यधिक योगदान रहा। इस क्रान्ति का प्रभाव सम्पूर्ण यूरोप पर पड़ना स्वाभाविक था। यूरोप में प्राचीन रुढ़ियों को अस्वीकार किया गया। वैज्ञानिक आविष्कारों के फलस्वरूप व्यावसायिक क्षेत्र में क्रान्ति आयुक्त हो उठी। जनता ग्रामों को त्यागकर नगरों में बसने लगी। नागरिक जीवन ने प्राचीन मर्यादाओं के नियमों को तोड़कर दिया। ऐक्य स्थिति तथा सादरता की व्यक्तिवादी विचार-धारा का भी प्रभाव जन-मानस पर पड़ा। एक प्रकार से उन्नीसवीं शती के आरम्भ तक यूरोप की आर्थिक स्थिति बहुत कुछ सुधर चुकी थी। सभ्य-संस्कृतियों में यूरोप के प्रधान देशों के साम्राज्य फैल चुके थे और पराधीन एशिया तथा अफ्रीका के देशों ने उन्हें अथवा सम्पत्ति अनामास मिल जानी थी। इन अनायास प्राप्त होने वाली धनराशियों

काव्य की भावनाओं तथा विचारों को अभिव्यक्त करने के लिए प्राचीन छन्द सवंधा अनुपपन्न थे। भाव के बदलने के कारण श्रुति का भी बदलना आवश्यक था। स्वच्छन्दतावादी कवियों ने अनेक सवंधात्मक छन्दों का प्रयोग किया। इन छन्दों का संगीत तथा उनकी लय भाषा की प्रकृति पर अधिक निर्भर करता है।^१ स्वच्छन्दतावाद में प्रगीतों तथा गीतों का आधिपत्य है, जिनमें मनीषात्मकता एवं सदाशरमाता को प्राधान्य दिया जाता है।

इस प्रकार स्वच्छन्दतावादी काव्य का अर्थ नृपक स्वरूप तथा गुणगति अस्तित्व है। जीवन और कला, भाव और विचार आदि क्षेत्रों में उसकी गुणिचिन्त विचारधारा भी है। विश्व के किसी भी भाषा को स्वच्छन्दतावादी काव्य-धारा में उपयुक्त सभी विशेषताएँ कम या अधिक मात्रा में प्राश्य उपलब्ध होनी हैं।

(छ) निष्कर्ष — स्वच्छन्दतावाद के स्वरूप तथा साहित्यिक मान्यताओं के विवेचन के पश्चात् उक्त काव्य-धारा के सम्बन्ध में कुछ निष्कर्ष निम्नलिखित जा सकते हैं, जो इस प्रकार हैं—

स्वच्छन्दतावादी काव्य का एक विशिष्ट स्वरूप है, जो अन्य काव्यों के स्वरूप से सर्वथा भिन्न है। वह वैयक्तिक या व्यक्तिपरक काव्य है, जिसमें कवि के व्यक्तित्व की अभिव्यक्ति मिलती है। स्वच्छन्दतावाद की अपनी स्वतंत्र साहित्यिक मान्यताएँ हैं और ये मान्यताएँ परम्परावादी काव्य-मान्यताओं के विरोध में प्रकट हुई हैं। स्वच्छन्दतावादी भावना, अनुभूति, एवं कल्पना को अधिक प्राधान्य देता है और काव्य में काव्यात्मकता की अधिक महत्व प्रदान करता है। जगत और जीवन तथा कला एवं अभिव्यक्ति के सम्बन्ध में उनकी निदिष्ट मान्यताएँ हैं, जिनका विवेचन इस अध्याय में किया गया है। संक्षेप में इनका तो कहा जा सकता है कि विश्व के किसी भी काव्य-साहित्य में भी स्वच्छन्दतावाद का उपयुक्त स्वरूप का दर्शन होता है। भाषा एवं प्रान्त की भिन्नता के होते हुए भी सभी स्वच्छन्दतावादी काव्य-धाराओं के प्राणभूत तत्त्व एक समान ही हैं।

१ 'भौगोलिक स्थिति, श्रुति, ताप, जलवायु, समयता आदि के भेद के कारण सत्तर की भिन्न-भिन्न भाषाओं के उच्चारण-संयोग में भी विभिन्नता आ जाती है। छन्द का भाषा के उच्चारण, उसके संगीत के साथ घनिष्ट सम्बन्ध है।' — गुमिदान-दन पन्त. पल्लव का "प्रवेश" पल्लव। पृ. १७।

चतुर्थ अध्याय

स्वच्छन्दतावादी काव्य-धाराओं का विकास-क्रम

किसी भी साहित्यिक आन्दोलन के विकास-क्रम का अध्ययन इसी कारण अपेक्षित होता है कि उसके द्वारा आन्दोलन की गतिविधि, उसके प्रयत्नों तथा निर्माताओं का परिचय प्राप्त हो। कोई भी साहित्यिक आन्दोलन कुछ विशिष्ट परिस्थितियों में जन्म लेकर उस समय की साहित्यिक चेतना की समग्र रूप से अभिव्यक्त करता है। समय-समय पर उसे प्रतिभावान कवियों, विचारकों, चिंतकों तथा कलाकारों का सहयोग प्राप्त होता है। अतः स्वच्छन्दतावादी काव्य-धाराओं के विकास-क्रम पर दृष्टिपात करना परमावश्यक है।

अध्ययन की सुविधा की दृष्टि से इस अध्याय को तीन भागों में विभाजित किया जाता है :

१. यूरोपीय स्वच्छन्दतावाद की पृष्ठभूमि।
२. हिन्दी के स्वच्छन्दतावाद का विकास-क्रम।
३. तेलुगु के स्वच्छन्दतावाद का विकास-क्रम।
४. हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादों के विकास-क्रम की तुलना।

यूरोपीय स्वच्छन्दतावाद की पृष्ठभूमि :—

अठारहवीं शताब्दी के अंत तक रूसो-वाल्टेयर की रचनाओं में सम्पूर्ण यूरोप प्रभावित हो चुका था। सन् १७८९ में फ्रांस की राज्य क्रान्ति के संघर्ष में इन विचारकों का अत्यधिक योगदान रहा। इस क्रान्ति का प्रभाव सम्पूर्ण यूरोप पर पड़ता स्वाभाविक था। यूरोप में प्राचीन हडियों को अस्वीकार किया गया। ईश्वरके आविष्कारों के फलस्वरूप व्यावसायिक क्षेत्र में क्रान्ति पावून हो उठी। जनता इन्हीं को स्थापक नगरों में बसने लगी। नागरिक जीवन ने प्राचीन सदाचार के नियमों को क्षीयित कर दिया। ऐदम स्मिथ तथा मारबिन की व्यक्तिवादी विचार-धारा का भी प्रभाव जन-मानस पर पड़ा। एक प्रकार से उन्नीसवीं शताब्दी के आरम्भ तक यूरोप की आर्थिक स्थिति बहुत कुछ सुधर चुकी थी। सभ्य-सभ्यताओं में यूरोप के अनेक देशों के साम्राज्य फैल चुके थे और परासीन एशिया तथा अफ्रीका के देशों के इन्हीं अवार सम्पत्ति अनायास मिल जाती थी। इन अन्यान्य प्राप्त होते-हुए सम्पत्तियों

ले यूरोप के प्रचलित राज्य अपने देशों के आधिनि निर्माण में निमग्न थे। यह विचित्रता ऊपरी गलत ही मान है, किन्तु उम देश के (यूरोप के) विचारशील लोगों में एक प्रकार की सामाजिक अज्ञानि अत्यन्त स्पष्ट होकर प्रकट हुई थी। मनुष्य नष्ट हो रहा था, मनुष्यमयीन चित्त बाहरी मनुष्य और भीतरी औचित्य धीरे धीरे संघर्ष में अतिथर हो उठा था और भीतर बाह्य के इस संघर्ष ने मुकुमार समाजों के माध्यम में अपने को अभिव्यक्त करना शुरू किया था। कवि-चित्त जब बाह्य परिस्थितियों के साथ समझौता नहीं कर पाता तब इसी की भाषा अत्यन्त प्रभावशाली होकर प्रकट होती है, आंतरिक मोक्षार्थानुभूति और बाह्य अनुसर-की समझ वाली परिस्थिति की टकराव से जो विधोम पैदा होता है। वह सब देशों में काव्य की भाषा की मुक्त बना देता है, उगम मनुष्यों का रूप और आर्षण का रंग गला देता है। इस प्रकार कवि तथा कलाकारों ने यूरोप में एक नयी साहित्यिक आन्दोलन का श्रीगणेश किया, जो बाद में स्वच्छन्दतावाद के नाम से अभिहित होने लगा।

यूरोप के स्वच्छन्दतावादी आन्दोलन का प्रभाव प्रथम हिन्दी और संसुगु के स्वच्छन्दतावादी आन्दोलनों पर पड़ा।

२. हिन्दी के स्वच्छन्दतावाद का विकास-क्रम

हिन्दी की स्वच्छन्दतावादी काव्य-धारा के विस्तार-क्रम का तीन भागों में विभक्त कर अध्ययन किया जाना है—

- (१) स्वच्छन्दतावादी काव्य-धारा का प्रथम उत्थान (सन् १८७५-१९१३)।
- (२) स्वच्छन्दतावादी काव्य-धारा का द्वितीय उत्थान (सन् १८१४-१९३५)।
- (३) स्वच्छन्दतावादी काव्य-धारा का तृतीयोत्थान (सन् १९३६-१९४९)।

समय की दृष्टि में रखते हुए स्वच्छन्दतावादी काव्य-धारा पर विचार किया जाय—

(क) हिन्दी की स्वच्छन्दतावादी काव्य-धारा का प्रथम उत्थान (सन् १८७५-१९३५) —हिन्दी में स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्ति का सकेत भारतेन्दु-युग से ही देखने को मिलता है। इस युग में हिन्दी-कविता मध्य-युगीन पौराणिक यातावरण में नवीनता की ओर अग्रसर होने का प्रयास कर रही थी। यद्यपि भारतेन्दु के निधन के पश्चात् खड़ी बोली ने धीरे धीरे काव्य के क्षेत्र में प्रवेश

कम्पा आरम्भ किया। भार्गवेन्दु युग तथा द्विवेदी-युग के गंधिकास में एक उच्चजीति के रवि प० श्रीधर पाठक का प्रादुर्भाव हुआ। पाठकजी के कृतित्व के माय हिन्दी की काव्य-भाषा में एक भारी परिवर्तन आया। उन्होंने यज्ञभाषा की अपेक्षा राडी बोली में ही अधिकतर काव्य रचनाएँ प्रस्तुत कीं। सन् १८८६ में उनके 'एकान्तवासी योगी' का प्रकाशन हुआ। वह अंग्रेजी काव्य "हेर्मिट" (Hermit) का राडी बोली में स्वच्छन्द अनुवाद है। इसके पश्चात् सन् १९०२ में इसी दूसरी काव्य-कृति "श्रान्त पथिक" का प्रकाशन हुआ, जो गोल्लडस्मिथ के "ट्रैवेलर" (Traveller) का छठी बोली में अनुवाद है। तदुपरान्त इनकी 'कश्मीर-सुषमा' (सन् १९०४) तथा "देहपादून" सन् १९१५ के साथ उनके कुछ काव्य-ग्रंथ भी निकले। वास्तव में पाठक जी के समस्त भाषा तथा विषयवस्तु—दोनों की समस्या थी। एक सर्वसाधारण विषयवस्तु को ग्रहण कर उसे भावुकता के संस्पर्श के माप गड़ी बोली में अंकन करने का सर्व-प्रथम श्रेष्ठ पाठक जी को ही है। एक ओर जहाँ पाठक जी ने पाश्चात्य कथा-काव्यों के भारतीय संस्करण प्रस्तुत किये थे, वहाँ दूसरी ओर उन्होंने हिन्दी के काव्य-जगत में नवीन भावनाओं तथा कार्पनिक विषयों को गुन्दर अभिव्यंजना दी। पाठक जी का सम्पूर्ण, काव्य-साहित्य स्वच्छन्दतावादी विचार-धारा एवं भावनाओं से ओतप्रोत है। निम्नरूपेण उन्हें हिन्दी-स्वच्छन्दतावाद का प्रथम कवि कहा जा सकता है। स्वच्छन्द प्रेम-भावना, स्वातन्त्र्य के प्रति अनुराग, पर्यटक भावना की सतक, प्रकृति के प्रति आर मोह, शब्द-मिलन का नवीन प्रयोग आदि स्वच्छन्दतावादी विशेषताओं का उन्होंने अपने काव्य में समावेश किया। पाठक जी की प्रतिभा का उत्कर्ष उनकी मुक्तक कविताओं की अंशाना, खण्ड-काव्यों में ही अधिक देखने को मिलता है। पाठक जी के काव्य की उक्त विशेषताओं की दृष्टि में रखकर ही सुल जी ने उन्हें "सच्चे स्वच्छन्दतावादी" का प्रवर्तक मान लिया।^१ हरिश्चन्द्र-युग के कवियों में काव्य-धारा को नवीनता की ओर मोड़ने की प्रवृत्ति दिगाई देने पर भी उनमें भावना, अनुभूति, विचार-धारा तथा अभिव्यंजना आदि में स्वच्छन्दता का दर्शन नहीं हुआ। किन्तु पाठक जी में इसका पूर्ण आभास पाया जाता है। समय की दृष्टि से उन्हें भाषा-क्षेत्र में भी आशातीत सफलता मिली। उन्होंने भाषा के प्रयोग तथा शब्दों के चुनाव में प्रौढ़ कलात्मकता दिगाई। "अंगरेजी और संस्कृत दोनों के काव्य-साहित्य का अच्छा परिचय रखने के कारण हिन्दी कवियों में पाठकजी की रवि बहुत ही परिष्कृत थी। शब्द शोधन में तो पाठक जी अद्वितीय थे। जैसी चतुर्थी और रसीली इनकी यज्ञभाषा होती थी, वैसा ही कीमती और मधुर, संस्कृत पद-विन्यास भी। वास्तव में एक बड़े प्रतिभाशाली, भावुक और सुहृत्सम्पन्न कवि थे। भद्रापन इन में न था—न रूप रंग में, न भाषा में, न भाव में, न चाल में। पं०

१. हिन्दी साहित्य का इतिहास : पं० रामचन्द्र शुक्ल नवां संस्करण पृ० ६०४।

२. हिन्दी साहित्य का इतिहास : पं० रामचन्द्र शुक्ल। नवां संस्करण। पृ० ६०।

प० शान्तिप्रिय द्विवेदी जी के शब्दों में "पाठक जी एक कोमल आपुनिकता के कवि थे। उनके द्वारा मानों अधिकतर सजी बोली हो जनभाषा की मुहुमर आपुनिकता बन गयी। काव्य में भारतेन्दु-युग जनभाषा का अंत है, द्विवेदी युग सजी बोली का उदय है; इसी अस्तोदय की दशा पाठकजी की कविता है।" इस प्रकार यमला के स्वच्छन्दतावाद के विकास में जो स्थान बिहारीलाल जी को है, ठीक वही स्थान हिन्दी-स्वच्छन्दतावाद के विकास में पाठकजी को है। इन दोनों कवियों के अभाव में काव्य रवीन्द्र एव प्रसाद का विकास इतना शीघ्र तथा इतना सार्वभौमिक रूप में नहीं हुआ होता।

पाठकजी के कृतित्व के काल से ही सजी बोली का आन्दोलन सौर एव से चलने लगा था। सन् १८८८ में ही बाबू अयोध्याप्रसाद सत्री ने 'सजी बोली आन्दोलन' नामक ग्रंथ का प्रकाश करवाया जिसमें सजी बोली का पूर्ण समर्थन किया था। महावीर प्रसाद द्विवेदी जी के समय तक यह आन्दोलन अपना समय मचटित करने में लगा हुआ था। द्विवेदी जी 'सरस्वती' का संपादकत्व ग्रहण कर भाषा-परिभाषा में लग गये। 'गद्य और पद्य का पद-विस्थापन एक ही होना चाहिए' इस सिद्धान्त को उनसे अधिक शक्ति मिली। वास्तव में द्विवेदी-युग में हिन्दी वाक्य-शेष का काया कल्प ही हो गया। इस युग में स्वच्छन्दतावादी काव्य-धारा की प्रगति में योगदान देने वाले और एक मुख्य कवि श्री रामनरेश त्रिपाठी जी हैं। श्रीधर पाठक के स्वच्छन्दतावादी मार्ग का अंगुसरण करने में इन्हें सफलता मिली। 'मिलन', 'पथिक' और 'स्वप्न' नामक इनके तीन लघु-काव्यों में सरस कल्पना एवं भावुरता का उचित समावेश हुआ है। इन्होंने न केवल भाव एवं भाषा में ही स्वच्छन्दता दिखायी, अपितु कथा वस्तुओं को भी इतिहास एवं पुराणों से न लेकर, उनकी नवीन उद्भावना की।

द्विवेदी-युग में ही कविवर मैथिलीशरण गुप्त का प्रादुर्भाव हुआ। काव्य-क्षेत्र में इनके प्रविष्ट होने के पहले ही हिन्दी काव्य-जगत में पाठक जी को एक सम्मानित स्थान प्राप्त हो चुका था। सन् १८९६ में ही द्विवेदीजी से 'सरस्वती' में 'श्रीधर सप्तक' लिखकर पाठक जी का काव्याभिनन्दन किया। गुप्तजी द्विवेदी-युग के प्रतिनिधि कवि हैं। इन्होंने सजीबोली की काव्य की भाषा के रूप में प्रतिष्ठित कर दिया। उनकी 'यशोधरा' तथा 'साकेत' के कुछ सर्गों में भाव-व्यंजना गीतों के माध्यम से हुई है। इतिवृत्तात्मकता का प्राधान्य होते हुए भी गुप्तजी के काव्यों में स्वच्छन्द प्रवृत्ति का परिचय मिलता है। उनके 'नक्षत्रनिपात' (सन् १९१४) 'अनुरोध' (सन् १९१५) 'गुप्ताञ्जलि' (सन् १९१७), 'स्वयं आगत' (सन् १९१८) इत्यादि

१. युग और साहित्य : श्री शान्तिप्रिय द्विवेदी। द्वितीय संस्करण। पृ० १६६।

२. युग और साहित्य : श्री शान्तिप्रिय द्विवेदी। दूसरा संस्करण। पृ० १६७।

प्रगीतों में स्वच्छन्दतावादी स्वर अत्यन्त प्रधान हैं। उनके भावात्मक तथा रहस्यात्मक गीत 'शंकार' (सन् १९१४-१५) में सङ्गृहीत हैं। इस तरह गुप्तजी द्विवेदी-शुगीन इति-वृत्तात्मकता से स्वच्छन्द प्रगीत मुक्तकों तथा अभिव्यञ्जना की साधनिकता की ओर अग्रसर होने हुए दिखाई पड़ते हैं। पाठकजी की भाँति गुप्तजी के गमन भी भाषा का प्रश्न था। एक ओर उनको अपने भाव-जगत का निर्माण करना पड़ता था तो दूसरी ओर भाषा का भी। सन् १९०८ से सड़ी बोली की रचना प्रारंभ कर सन् १९१५ तक उन्होंने उस भाषा में सुन्दर काव्य-साहित्य का निर्माण किया।

हमो अवसर पर हिन्दी स्वच्छन्दतावाद के प्रथम उत्थान में पं० बदरीनाथ भट्ट, मुकुटधर पाण्डेय, माखनलाल चतुर्वेदी, गियाराम शरण गुप्त, मुमुक्षुभारी चौहान, ठाकुर गुरुभक्त सिंह आदि कवियों ने विशेष योगदान दिया है। पं० बदरीनाथ भट्ट ने सन् १९१३ के पूर्व भावात्मक गीतों की रचना की। श्री मुकुटधर पाण्डेय की कविताओं में प्रकृति के प्रति अपार स्नेह, प्रकृति के रहस्यमय संकेतों का ग्रहण तथा भाषा की चित्रात्मकता का दर्शन होता है। इन विशेषताओं की दृष्टि में रखते हुए आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने मैथिलीशरण गुप्त तथा मुकुटधर पाण्डेय को स्वाभाविक स्वच्छन्दतावाद का प्रवर्तक मान लिया।^१ छासजी ने श्रीधर पाठक, रामनरेंग गिपाठी आदि कवियों में संशित होने वाली काव्य-धारा का 'सच्चा स्वच्छन्दतावाद' तथा मैथिलीशरण एवं मुकुटधर पाण्डेय आदि कवियों की कतिपय कविताओं में स्पष्ट होने वाली काव्य-धारा को 'स्वाभाविक स्वच्छन्दतावाद' की संज्ञा दी। शुक्लजी के अनुसार उपर्युक्त काव्य-धाराओं का विकास बहुत कुछ स्वतन्त्र एवं स्वाभाविक रूप से हुआ था। उन पर बाह्य प्रभाव अपेक्षाकृत कम था। इनमें अन्तर्मुखी प्रवृत्ति की अपेक्षा बहिर्मुखी प्रवृत्ति ही अधिक थी। ये कवि स्वच्छन्द रूप से अपनी भावनाओं को गयीन भाषा (खड़ी बोली) में अभिव्यक्ति दिया करते थे। विकास की दृष्टि से यहाँ तक की स्वच्छन्दतावादी काव्य-वृत्ति को सैद्धान्तिक स्वच्छन्दतावाद के नाम से अभिहित किया जा सकता है। इस समय में ध्यान रखने का विषय यह है कि पं० महावीर प्रसाद द्विवेदी अपने संस्कृत काव्य-संस्कारों के साथ हिन्दी काव्य-क्षेत्र की गतिविधि को अग्रन्त सतर्कता के साथ संभाल रहे थे। एक प्रकार से इनके गम्भीर व्यक्तित्व ने सच्चे तथा स्वाभाविक (सैद्धान्तिक) स्वच्छन्दतावादी काव्य-धारा को रोक लगा दी। इनके सरक्षण में इतिवृत्तात्मक एवं सांस्कृतिक प्रबन्ध काव्य का विकास हुआ। ऐसे ही गौरस तथा विषय-वस्तु-प्रधान काव्य के विरुद्ध हिन्दी स्वच्छन्दतावाद के द्वितीय उत्थान (छायावाद) का जन्म हुआ। इस स्वच्छन्दतावादी काव्य-धारा के द्वितीय उत्थान (छायावाद) में स्वच्छन्दतावाद की

१ हिन्दी साहित्य का इतिहास : पं० रामचन्द्र शुक्ल । नवी संस्करण । पृ० ६५०।

तभी विशेषताओं का मुन्दर समावेश हुआ। किन्तु यह काव्य-धारा अन्तर्मुखी होती पनी गयी, जिसका सर्वाधिक उत्तरदायित्व महावीरप्रसाद द्विवेदी तथा ममय की राजनैतिक तथा सामाजिक परिस्थितियों पर है। छायावाद के नाम से अभिहित होने वाली हिन्दी की यह स्वच्छन्दतावादी काव्य-धारा भारत के सांगठनिक एव दंग पर आधार-पत्र पर अन्तित हो गयी है। वास्तव में मुक्त जी से नामांकित 'सच्चा स्वच्छन्दतावाद' तथा 'स्वाभाविक स्वच्छन्दतावाद' विभिन्न काव्य-धाराएँ न होकर हिन्दी स्वच्छन्दतावादी काव्य-धारा के त्रिाग-त्रय की तीर्थिया मात्र हैं। अतः हम समझते हैं कि मुक्त जी के अनुसार जो 'सच्चा स्वच्छन्दतावाद' तथा 'स्वाभाविक स्वच्छन्दतावाद' का समय है, वह केवल हिन्दी स्वच्छन्दतावाद के प्रथम स्थान का काल रहा है, जिसकी नीय पर हिन्दी स्वच्छन्दतावाद के द्वितीय उत्थान (छायावाद) का विधान भवन निमित्त हुआ है। अतः यह कहना अधिक गुत्तिगमन प्रतीत होता है कि भारतेन्दु-युग ने द्विवेदी-युग तक हिन्दी की स्वच्छन्दतावादी काव्य-धारा ही श्रीधर पाठक जी के 'सच्चे स्वच्छन्दतावाद' तथा मुक्त जी और मुकुटधर पाण्डेय जी के 'स्वाभाविक स्वच्छन्दतावाद' के विभिन्न नामों से अपने आरम्भिक स्वरूप में संपटित कर रही थी, जो बाद में भारतीय सांगठनिक चित्र-फलक पर छायावाद के नाम से पूर्णतः प्रकट हुई। इस प्रकार यह देखा जा सकता है कि अनेक स्वच्छन्दतावाद के विकास में जो स्थान स्वतः, विनियम अनुर, प्रवृत्तियों तथा बौद्धिक या है, वही स्थान हिन्दी स्वच्छन्दतावाद के विकास में श्रीधर पाठक, रामनरेश त्रिपाठी, मैथिलीशरण गुप्त, मुकुटधर पाण्डेय तथा मारामलाल चतुर्वेदी आदि कवियों का रहा है।

(ख) स्वच्छन्दतावादी काव्य-धारा का द्वितीय उत्थान (छायावाद युग) — सन् १९१४-१९२५ :— स्वच्छन्दतावादी काव्य-धारा की शक्ति प्रदान करने वाले चार महान स्तम्भ हैं— जयशंकर प्रसाद, सूर्यकान्त त्रिपाठी 'निराला', सुमित्रानन्दन पन्त तथा महादेवी वर्मा। मुक्तजी तथा अन्य कवियों की कविताओं द्वारा खड़ी बोली के प्रचार होने के पश्चात् जयशंकर प्रसाद व्रजभाषा से खड़ी बोली के काव्य-प्राण में पदार्पण करते हुये दिखाई देते हैं। सन् १९१३ के पहले वे व्रजभाषा में कविताएँ लिखा करते थे, परन्तु बाद में 'इन्दु' पत्रिका में उनके स्वच्छन्दतावादी मुक्तकों का प्रकाशन होने लगा। 'कानन कुसुम' खड़ीबोली में उनकी प्रथम पुस्तक है जिसमें १९०६-१७ तक की उनकी रचनाएँ सङ्गृहीत हैं। इससे यह विषय भली भाँति स्पष्ट हो जाता है कि प्रसाद जी खड़ी बोली के काव्य-क्षेत्र में मुक्त जी के पश्चात् अधिक विलम्ब से नहीं आये। सन् १९२० तक उनके 'प्रेम-पत्रिका', 'महाराणा का महत्व' तथा 'करुणालय' आदि सङ्कलनों का प्रकाशन हुआ। इन रचनाओं में अतृकान्त कविता की एक विशेष स्थान प्राप्त हुआ। मैथिलीशरण गुप्त तथा प्रसाद जी के काव्य का विकास व्रजभाषा से खड़ी बोली की

और ही है। गुप्तजी की काव्य-प्रतिभा द्विवेदी जी के पर्यवेक्षण में अपना विकास कर रही थी तो प्रसाद जी पाठक जी के पथ पर एकान्त साधना में लगे हुये थे। गुप्त जी की प्रतिभा प्रबन्ध काव्यों में अपना उत्कर्ष दिखाने लगी तो प्रसाद जी की प्रतिभा भावात्मक मुक्तकों में। इनका होने हुये भी गुप्त जी ने "साकेत", "मनोहरा" आदि प्रबन्ध-काव्यों में भारात्मक मुक्तकों तथा गीतों का समावेश किया है तो प्रसाद जी ने अपनी आरम्भिक काव्य कृतियां तथा "कामायनी" में भावात्मक मुक्तकों तथा गीतों की प्रबन्धात्मकता के क्षीण मूर्धों में बांधने की चेष्टा की।

प्रसाद जी के साथ इन नवीन काव्य-क्षेत्र में उतरने वाले और दो कवि हैं मूर्यनान्त त्रिपाठी निराला तथा सुमित्रानन्दन पंत। प्रसाद जी इन दोनों कवियों के पढ़ने ही नवीन काव्य धारा (स्वच्छन्दतावाद) में आ चुके थे। वेदास 'अंतर' यह है कि प्रसाद का कण्ठ छठी घंटी में सुल चुका था, वे अपना कण्ठ खोल रहे थे। इसके बाद जिन प्रेरणा-केन्द्रों (बंगला और अंग्रेजी) से द्विवेदी युग में नवीन भावात्मक मुक्तक का दर्शन हुआ, उन्हीं प्रेरणा-केन्द्रों से पंत और निराला ने भी अपने भावी विकास का धीमौला किया।^१ आचार्य शुक्ल ने भी छायावादी काव्य-धारा को पश्चात्य प्रभाव तथा रवीन्द्र के आध्यात्मिक रहस्यवाद के प्रभाव का परिणाम मान लिया। उनका कथन है कि बाह्यी प्रभावों के आधिपत्य के कारण यह काव्य-धारा अपने स्वतंत्र मार्ग की उद्भावना मूर्च्छित नहीं करती।^२ हिन्दी के स्वच्छन्दतावादी काव्य रवीन्द्रनाथ के प्रभाव का परिणाम था या स्वाभाविक विकास—इसका निर्णय देना मरल कार्य नहीं है। फिर भी शुक्ल जी की धारणा सर्वथा निर्भ्रान्त नहीं है। वास्तव में रवीन्द्र का प्रभाव उनकी 'गीतांजलि' को मई १९१३ में नोबल पुरस्कार प्राप्त होने के पश्चात् ही अन्य कवियों पर पड़ने लगा था। किन्तु इस समय तक प्रसाद ने बुद्ध स्वच्छन्दतावादी कवियों की रचना की तथा माधनलाल जी की आरम्भिक कविताएँ भी प्रकाश में आगयीं। इन दोनों कवियों पर रवीन्द्रनाथ का कोई प्रभाव नहीं है। महाकवि एवं विचारक दिनकर जी के शब्दों में "यह स्थापना ठीक नहीं दी जाती कि हिन्दी का छायावादी आन्दोलन रवीन्द्र की प्रेरणा से आया था। किन्तु छायावाद के अन्य दो अग्रणी कवियों, निराला और पंत, पर रवीन्द्रनाथ के प्रभाव स्पष्ट मिलते हैं, यद्यपि, महादेवी धर्मा चिर इस प्रभाव के क्षेत्र से बाहर चली जाती हैं। मिला-जुटाकर यह कहना अधिक युक्तिमय सगता है कि नये आन्दोलन की तैयारी हिन्दी-कविता के भीतर अपने आरंभ होती आ रही थी तथा प्रसाद जी और माधनलाल जी की

१. युग और साहित्य : श्री शान्तिप्रिय द्विवेदी द्वितीय संस्करण। पृ० १८५।

२. हिन्दी-साहित्य का इतिहास : पं० रायचन्द्र शुक्ल। नया संस्करण। पृ० ६५०—५१।

रचनाओं तक वह हिन्दी की पूर्वगत धारा के समीप थी। हाँ, जब निराला और पंत आये, उनके साथ कुछ रवीन्द्रिक प्रभाव भी हिन्दी-कविता में सम्मिलित हो गया।

निराला और पत वा रचना बाल सन् १८९५-९७ से आरम्भ होता है। निराला जी की आरम्भिक रचनायें सन् १९१६ से ही प्रकाशित होनी थीं और "मतवाता" में इनकी कविताएँ नियमित रूप से छपती थीं। पंतजी की "प्रगिय" आदि रचनायें सन् १९२० तक प्रकाशित हो चुकी थीं और सन् १९२१ में "उच्छ्वास" तथा "आँसू" भी प्रकाश में आयी। परन्तु प्रसादजी के आरम्भिक गीत "सरना" में संश्लेषित हैं, जिसका प्रकाशन सन् १९१८ में हुआ। इस काव्य-मंग्रह-में कवि ने आत्मदान एवं आत्म-प्रकाशन की अभिलाषा व्यक्त की है। कवि की भाज-विल्ललता तथा आग्रता इसमें स्पष्ट झलकती है। निराला और पंत स्वतन्त्र रूप में द्विवेदी-युगीन काव्य-साहित्य के गाथ अग्नेजी तथा बंगाली कविता से प्रेरणा एवं प्रभाव ग्रहण कर भविष्य की ओर अग्रसर होते हुये दिखाई पड़ते हैं। प्रसाद जी ने युग और काव्य के सम्बन्ध को अच्छी तरह पहचाना था। समय की बदलती हुई जनता की मनोदृष्टि एवं अभिरुचि को दृष्टि में रखकर उन्होंने लिखा था—“सामयिक पाठ्यालय शिक्षा का अनुकरण करके जो समाज के भाव बदल रहे हैं उनके अनुकूल कविताएँ नहीं मिलती और पुरानी कविता को पढ़ना तो महादोष-सा प्रतीत होता है, क्योंकि उस ढंग की कविताएँ तो बहुतायत से हो गयी हैं।” पंत जी के “पल्लव” का प्रकाशन सन् १९२६ में बड़े धूमधाम से हुआ “परलव” की प्रतिष्ठ भूमिका में पंतजी ने हिन्दी स्वच्छन्दतावादी काव्य के बहिरंग-पक्ष का मूढम विवेचन प्रस्तुत करते हुये सम्पूर्ण हिन्दी-काव्य-साहित्य का सक्षिप्त पर्यालोचन किया। इस भूमिका द्वारा उन्होंने खड़ी बोली का पूर्ण समर्पण करते हुये कई वर्षों से वर्तमान व्रजभाषा एवं खड़ीबोली के द्वंद्व को समाप्त कर दिया। अग्नेजी स्वच्छन्दतावाद की स्फूर्ति के सघटन में कई वर्षों की “तिरिक्कल बेलेइत्स” की भूमिका, कोलरिज की “सिटरेरिया बयापाक्रिया”, शैली की “दि डिफेंस आफ पोइट्री” ने मिलकर जो कार्य किया, वही “पल्लव” की भूमिका ने हिन्दी की स्वच्छन्दतावादी काव्य-धागा के समर्थन में किया। पंतजी भाव तथा भाषा के क्षेत्र में नवीनता एवं स्फूर्ति के संचार करने के निमित्त लिखते हैं कि नयी भावार्थक (स्वच्छन्दतावादी) कविता में ‘नये हाथों का प्रयत्न, जो वित सांसों का स्पन्दन, आधुनिक इच्छाओं से अकुरु, वर्तमान के पद चिह्न, मृत की चेतावनी, भविष्य की आशा अथवा नवीन-युग की नवीन सृष्टि का समावेश है।

काव्य की भूमिका : रामधारीसिंह “द्वितीय” मासिक “द्वि” सन् १९३४

1. काव्य की भूमिका : रामधारीसिंह "दिनकर" । प्रथम संस्करण पृ० ३०-३१
2. मासिक "इन्दु" सन् १९१० : "कवि और कविता" नामक लेख से जयशंकर प्रसाद ।

२. मासिक "इन्दु" सन् १९१० : "कवि और कविता" नामक लेख से जयजंकर प्रसाद ।

उसमें नये कटाक्ष, नये रोमांच, नये स्वप्न, नया हास, नया रुदन, नया हृत्कम्पन, नवीन वसन्त, नवीन कोकिलाओं का गान है।" पंतजी युग की आगुत चेतना के प्रति चिर सजग रहे हैं। उनके अनुसार भावों के भाष भाषा की अभिव्यञ्जना-प्रणाली भी बदलनी चाहिये। उनका मन्तव्य है कि स्वच्छन्दतावादी काव्य में 'नवीन युग की नवीन आकांक्षाओं, क्रियाओं, नवीन इच्छाओं, आशाओं के अनुसार उस की धीमा से नये गीत, नये छन्द, नये राग, नयी रागिनियाँ, नयी कल्पनाएँ तथा भावनाएँ फूटने लगती हैं।' "पल्लव" के प्रकाशन के साथ पंतजी को काव्य-क्षेत्र में प्रसाद एवं निराला के पहले ही एक सम्मानित स्थान प्राप्त हो चुका था। "बीणा" में पंतजी की बाल-भावुकता, हृदय की स्निग्धता एवं कोमलता गीतों के माध्यम से अभिव्यक्त हुई। "प्रण्वि" एक सज्ज काव्य है, जिसमें कवि ने अपने व्यथा-भरित जीवन की विफल प्रेम-वधा का अत्यन्त मनोहर चित्रण किया है। "पल्लव" में उन्होंने दृश्य-जगत के विविध सुन्दर रूपों का पूर्ण एवं मांसल चित्रण प्रस्तुत किया है। "अमृ", "उच्छ्वात", "विश्व-बेखु", "मौन-निर्मग्न", "छाया", "बादल", "नक्षत्र", "बीष-बिलास" आदि मौन्दर्यमयी कल्पना-प्रभूत कविताओं ने "पल्लव" में स्थान प्राप्त किया है। "पल्लव" की 'परिचर्तन' कवि की प्रौढम रचना है। इसमें कवि की कल्पना ने जीवन और जगत के नरवर और अनरवर तत्वों का सागोपाग विवेचन किया है। इसमें कवि ने जीवन के मुख एवं दुःख का अत्यन्त उदात्त दार्शनिक धरातल पर विवेचन किया है। सन् १९१७ में प्रसादजी की 'शरणा' का दूसरा संस्करण ३१ नयी कविताओं के साथ प्रकाशित हुआ और निराला जी की स्पष्ट कविताएँ पत्र-पत्रिकाओं में निरन्तर छपने लगी थी। अतः सन् १९२७ तक हिन्दी की स्वच्छन्दतावादी काव्य-धारा का द्वितीय उदयान (छायावाद) भी अपने पूर्ण उन्मेष को प्राप्त कर रहा था।

हिन्दी स्वच्छन्दतावाद के द्वितीय उदयान (छायावाद) से प्रवर्तक के निर्णय में विद्वानों में मतभेद है। इसाचन्द्र जोशी तथा विश्वनाथ शुक्ल के अनुसार हिन्दी स्वच्छन्दतावाद के द्वितीय उदयान (छायावाद) का आरम्भ सन् १९१३-१४ में होता है और इसके जनक हैं जयशंकर प्रसाद। इसाचन्द्र जोशी लिखते हैं, 'प्रसाद जी अविवादास्पद रूप से हिन्दी के सर्वप्रथम छायावादी कवि ठहरते हैं। सन् १९१३-१४ के आसपास "इन्दु" में प्रनिपास उनकी जिस दंग की कविताएँ निकलती थीं (जो बाद में "कानन-कुसुम" के नाम से पुस्तकाकार प्रकाशित हुईं) वे निश्चय रूप से तत्कालीन

१. "पल्लव" का "प्रवेश" सुमित्रानन्दन पंत। तृतीयावृत्ति। इण्डियन प्रेस से प्रकाशित। पृ० १८।
२. "पल्लव" का "प्रवेश" सुमित्रानन्दन पंत। तृतीयावृत्ति। इण्डियन प्रेस से प्रकाशित। पृ० २०।

हिन्दी काव्य-क्षेत्र में युग-विवर्तन की सूचक थी।^१ विन्सु आचार्य मन्द दुन्दारे यात्र-प्रेमी जी भाष एव भाषा की प्रीतिमत्ता एवं प्रीतिता की दृष्टि में रगने हुये गुणिमानन्दन पन की छायापार के प्रवर्तक होने का ध्येय रेंगे हैं। उनकी गारणा है कि "साहित्यिक दृष्टि से छायापार की काव्य-शैली का वास्तविक अभ्युदय सन् १९२० के पूर्व-पश्चात् गुमित्रानन्दन पंत की "उल्लास" नाम की काव्य-पुरितका के साथ माना जा सकता है।"^२ दृष्टिकोणों की भिन्नता ही विद्वानों के मन-वैभिन्य का कारण है। वास्तव में प्रसाद और पन स्वच्छन्दतावाद के विचारों की विभिन्न दशाओं के सूचक हैं। समय की दृष्टि में निम्नान्देह प्रसाद जी हिन्दी स्वच्छन्दतावाद के द्वितीय उद्भास के प्रवर्तक ठहरते हैं। प्रसाद ने स्वच्छन्दतावादी काव्य की नवीन स्वरूप दिया तो पन ने अचिरकाल में ही स्वच्छन्दतावादी काव्य-छाया की प्रीतिता एवं प्राजन्मता प्रदान की। अन्य कवियों की अपेक्षा स्वच्छन्दतावाद की सभी विनियमों पर पन की काव्य में सुवमता के साथ देगी जा सकती है। वास्तव में पन जी हिन्दी स्वच्छन्दतावाद के मूर्धन्य कवि होने के साथ-साथ उस काव्य मार्ग के प्रतिनिधि कवि भी हैं। विन्सु प्रसाद और पन की अपेक्षा स्वच्छन्दतावाद का विद्रोही स्वर निराशा जी में अधिक सुगर हुआ है।

सन् १९२६ में निराशा जी का "परिमत" नामक काव्य-संग्रह प्रकाशित हुआ। 'जुहो की हत्ती', "छ मादल भीत", "जादूति में भुक्ति", "भिक्षुक" आदि परिमत की मुख्य कविताएँ हैं जिनमें स्वच्छन्दतावाद की अनेक सुखी विनियमों पायी जाती हैं। इस काव्य-संग्रह में कवि का समय, अतः कारण की उदात्तता, करणा से भावनादिन हृदय की विशालता, भावों का मूढम सीन्दर्य तथा दार्शनिक गरिमा आमाती से पाये जाते हैं। सन् १९३१ में प्रसाद जी की प्रीति रचना "आँसू" प्रकाशित हुई। "आँसू" एक बिरह प्रधान काव्य है। कवि की अतीतकालीन स्मृतियाँ काव्य के आधार में द्या गयी हैं। इसमें कवि प्रसाद ने अपनी वैयक्तिक प्रेम-वेदना को दिव्यता के उदात्त धरातल पर अंकित किया है। सन् १९३२ में पतञ्जी का प्रसिद्ध काव्य-संग्रह "गुंजन" प्रकाशित हुआ, जिसमें उनकी सन् १९२६-२२ के बीच लिखी हुई कविताएँ संगृहीत हैं। इसमें "नौका-विहार", "एक तारा", "अपारा", "भावी पत्नी के पति", "चाँदनी" आदि प्रीति रचनाएँ हैं। इस काव्य-संग्रह में पतञ्जी के विचारक एवं कवि के बीच गतुल्य स्थापित हो जाता है। इस वर्ष के पश्चात् प्रसाद, निराशा और महादेवी की महत्वपूर्ण कृतियाँ प्रकाश में आयी। सन् १९२५ तक प्रसाद जी का कविता-संग्रह "तहर" तथा महाकाव्य "कामायनी" का प्रकाशन हो गया। "तहर" में प्रसाद जी ने अपनी कल्पना की विभिन्न भाव-भूमियों की ओर अपसर किया है। इस

१. हिन्दी साहित्य कोश छायावाद। पृ० २६६।

२. नन्ददुन्दारे आचारेयी ओसजी शतकदी।

मे कवि की आनन्दवादी दृष्टि के साथ-साथ अज्ञान प्रियतम मे रहस्यमयी अभिसारों का चित्र भी अंकित हुआ है। उनका “कामायनी” महाकाव्य हिन्दी-स्वच्छन्दतावाद की महान् उपलब्धि है। इसमें काव्य, दर्शन तथा मनोविज्ञान का उचित मर्ममिश्रण कर कवि ने मानव-जीवन में समरसता के माध्यम से आनन्दवाद की प्राण-प्रतिष्ठा की। सन् १९३७ तक निराला जी की “शोतिका” तथा “अनामिका” का प्रकाशन हुआ। “अनामिका” निराला जी का प्रतिनिधि काव्य-संग्रह है। कवि ने जीवन की आशा-निराशा के बीच आलोड़ित होने लगे भी अपनी पुरुष तैजस्विता का परिचय दिया है। इसी में उनकी “राम की शक्ति पूजा” छरी है, जिसमें उनकी प्रौढ़ एवं नुगम्भीर काव्य-कला का दर्शन होता है। इसके पश्चात् उनका प्रबन्ध-काव्य “तुलसीदास” का प्रकाशन हुआ। इस समय तक महादेवी जी की “नीहार”, “रश्मि”, “नीरजा”, “साग्य-गीत” तथा “दोषशिखा” आदि प्रसिद्ध काव्य-कृतियाँ प्रकाश में आयी। प्रायः कवयित्री की अभिव्यक्ति भीतों में हुई है। उनकी कविता में भीमा के वर्धन में जकड़ हुई अनीम चेतना का क्रन्दन मुखरित हुआ है। तदुपरान्त निरालाजी के “कुकुरमुत्ता”, “अग्निमा”, “बेला”, “नये मत्ने”, “अर्चना” तथा “आराधना” और पंतजी के “युगान्त” एवं “युगबाणी” आदि काव्य-संग्रहों का प्रकाशन हुआ, जिनमें हिन्दी के स्वच्छन्दतावादी-युग का अवमार्द तथा नवीन युग का उदय स्पष्टतः देखा जा सकता है।

(ग) हिन्दी स्वच्छन्दतावादी काव्य-धारा का ह्यासोग्मुख काल (सन् १९३६-४२) :—हिन्दी की स्वच्छन्दतावादी काव्य-धारा के इन चार महान् कवियों के पश्चात् उसकी गति मंद पड़ गयी। इस तरह स्वच्छन्दतावादी धारा ह्यासोग्मुख होती चली जा रही थी। इस काल के कवियों में डा० रामकुमार वर्मा, बालकृष्ण शर्मा “नवीन”, भगवतीचरण वर्मा, उदयशंकर भट्ट, नरेंद्र शर्मा, रामधारी सिंह “दिनकर”, हरिवंशराय “बच्चन”, “अंचन”, हरिकृष्ण “प्रेमी”, मोहनलाल महतो वियोगी, जानकी बल्लभ शास्त्री, सुमित्राकुमारी सिन्हा तथा विद्यावती “कोविस” उल्लेखनीय हैं। राम कुमार वर्मा की “अंजलि”, “अभिशाप” “रूपराशि” “विप्रेरेखा”, “चन्द्रकिरण” तथा “सकेत” स्वच्छन्दतावादी रचनाएँ हैं, जिनमें कवि की रहस्यात्मक प्रवृत्ति, विरह-वेदना, प्राकृतिक गौन्दर्य के प्रति अगोम अनुगम प्रचुर मात्रा में मिलते हैं। “बच्चन” जी की आरम्भिक कृतियों में तथा उनकी “निशा-निमग्नण”, “एकाग्र संगीत” आदि रचनाओं में स्वच्छन्दतावादी झलक स्पष्ट रूप में दिखाई देती है। उनकी कविता में मानव-जीवन की आशा तथा निराशा का सफल चित्रण हुआ है। दिनकर जी की आरम्भिक कृतियों में (“रेखुका” में “रसधंती” तक) स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्ति एवं

जीर्ण पत्र” आदि पंक्तियों के साथ प्रगति-युग का प्रारम्भ किया । इसके एक वर्ष के पूर्व ही सन् १९३६ में प्रेमचन्द जी के सभापतित्व में “भारतीय प्रगतिशील लेखक संघ” की स्थापना हुई, जिसने आगे चल कर प्रगतिवादी काव्य-धारा के विकास में विशेष योगदान दिया ।

३. तेलुगु के स्वच्छन्दतावाद का विकास-क्रमः—

तेलुगु स्वच्छन्दतावाद के विकास-क्रम का अध्ययन चार भागों में किया जाता है—

१. वीरेगलिंगम्-युग से तिरपति बेंकटकबुलु-युग तक की स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्ति । (१८८०-१९०८)
२. तेलुगु स्वच्छन्दतावाद (भावकवित्वसु) के विकास का प्रथम चरण । (१९०९-१९१८)
३. तेलुगु स्वच्छन्दतावाद के विकास का द्वितीय चरण । (१९१९-१९३३)
४. तेलुगु स्वच्छन्दतावाद का ह्यामोन्मुख काल । (१९३४-१९४१)

(क) वीरेगलिंगम्-युग से तिरपति बेंकटकबुलु-युग तक की स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्तिः—श्री कन्दुकूरि वीरेगलिंगम् जी के समय तक तेलुगु के काव्य-क्षेत्र में एक-रसता आ गया थी । प्राचीन काव्यों के अनुकरण पर इतिवृत्तात्मक प्रबन्ध काव्य लिखे जाते थे, किन्तु उनमें प्राण-सत्त्व नहीं रह जाता था । ऐसी दशा में वीरेगलिंगम्जी ने तेलुगु साहित्य की कुछ प्रमुख विधाओं का श्रीगणेश किया । उनके सम-कालीन कवियों में कोई नवीनता इच्छिनीचर नहीं होती । उन्नीसवीं शताब्दी के अंत तक तेलुगु का काव्य-भाषा-सम्बन्धी विवाद अपने चरमोत्कर्ष पर था । गिडुगु राम-भूति तेलुगु ने व्यावहारिक भाषा का (बोलचाल की भाषा) विद्वत्तापूर्ण समर्थन किया । वास्तव में, तेलुगु साहित्य में काव्य-भाषा-विषयक विवाद अत्यन्त प्राचीन रहा । सभी मृगों में प्रायिक शैली तथा व्यावहारिक शैली में काव्य-रचना होती आयी थी । बीसवीं शताब्दी के आरम्भ तक तेलुगु काव्य में तिरपति बेंकटकबुलु मार्ग शैली का तथा गुज्जाट अण्णाराव देशी शैली का प्रतिनिधित्व कर रहे थे । ऐसी दशा में सन् १९०० में एक महत्वपूर्ण घटना घटित हुई । डा० कट्टमंबि रामलिंगा रेड्डी ने अंग्रेजी के कथा-काव्यों की दृष्टि में रखकर ‘मुत्तल्लम मरणसु’ (मुत्तल्लम की मृत्यु) नामक कथा काव्य का प्रणयन किया । इसमें कथानक का मुख्यांश यह रहा कि ग्राम की

एक युवा बहू ने अपनी प्राम की सुरक्षा के लिए आत्म-वसतिदान किया है। यद्यपि इसका कथानक सौ-जीवन से लिया गया है, तथापि काव्य की भाषा-शैली गरम्परागत ही थी। परन्तु काव्य की योजना, कथन की शैली, भावनाओं का विभाग-क्रम तथा वर्णन-शक्ति आदि पर अंग्रेजी के कथा-गाथाओं के दिग्गज का प्रभाव अवश्य परिलक्षित होता है। रचना-विधान, भाषा की अभिव्यक्ति तथा काव्य की समाप्ति में नवीनता का संस्पर्श दृग्गमे मिलता है। अन दृग्गम शृंगि ने सेयुगु के काव्य-गाहित्य की नवीनता की ओर अग्रसर किया।

तिरुपति धारत्री और वेंकटेश्वरी—इन दोनों कवियों का सम्मिलित नाम ही 'तिरुपति वेंकटेश्वरु' है। इनके नामांकित अपार काव्य-शृंगियाँ इन दोनों कवियों की सम्मिलित काव्य-भाषना ने परिणाम हैं। आंध्र प्रान्त में कविता की जनता के बीच लानर, उसे अत्यन्त मोरप्रिय बनाने का अधिक श्रेय इन्हीं कवियों को है। उन्होंने कविता के प्रचार को एक आन्दोलन के रूप में स्वीकार कर जनता में गाहित्य के प्रति रुचि जगाने का स्तुत्य प्रयास किया। 'बुद्ध चरित्र' (बुद्ध चरित), 'गीरतमु', 'धयणानन्दमु', 'नानाराज संदर्शनमु' आदि इनकी रिंग्यात काव्य-रचनायें हैं। उनका, 'बुद्ध चरित्र' काव्य एडविन अर्नाल्ड के 'लाइट आफ एशिया' (Light of Asia) तथा अस्वघोष के 'बुद्ध चरित्र' के आधार पर प्रणीत हुआ है। उन्होंने उपयुक्त दोनों कृतियों को आदर्श रूप में रगकर उन्ही से कथावस्तु भी ग्रहण किया तथा उन दोनों की सौन्दर्य बढक विशेषताओं को अपने काव्य में समाविष्ट किया। इनकी अन्य रचना 'गीरतमु' व्यग्य-प्रधान है। इन कवियों ने अपनी सीमाओं में काव्य-भाषा को व्यावहारिक शैली के निकट लाने का भरसक प्रयास किया। उन्होंने व्यवहार में (बोलचाल में) प्रयुक्त शब्दों को काव्य में प्रयोग कर उन्हे काव्य-गीरव से विभूषित किया।

1. 'This story of Buddha's life in Telugu poetry is as the authors say, mainly based on Edwin Arnold's 'Light of Asia', and Aswaghosha's Buddha Charitra, and so far as I have been able to make out the merits of the Telugu work, it seems to me that it has markedly succeeded in assimilating to a noticeable degree some of the peculiar excellences belonging to the two works taken as models and as the sources of information therein contained.'

(Preface of 'Buddha Charitra' by prof Rangachari)

उन्होंने भाषा, भाव तथा रस को एक दूसरे के अत्यन्त निकट लाने का प्रयत्न किया। वे ही परम्परावादी काव्य की रुढ़ियों को विच्छिन्न करने वाले प्रथम परम्परावादी कवि थे। उन्होंने काव्य को ही एक आन्दोलन के रूप में स्वीकार किया था तथा इस नेतृत्व को संभालने की असाधारण क्षमता उन में वर्तमान थी। उनकी अपनी मौलिक भावनाएँ तथा स्वतन्त्र विचारधारा भी थी। वे समय के साथ परिवर्तित होते गए। तेलुगु-काव्य के विकास में इस कविद्वय का विचित्र स्थान है। “इन की कविता प्राचीन कविता के लिए भरत वाक्य तथा नवीन कविता (स्वच्छन्दतावादी कविता) के लिए नांदी प्रस्तावना है” प्राचीन और नवीन कविता के संधिस्थल पर ये कवि (Transitory Poets) अवतीर्ण हुए हैं। इस प्रकार इन कवियों के कृतित्व के साथ परम्परावादी कविता का अंत तथा स्वच्छन्दतावादी कविता का आरम्भ होता है। इन्हीं कविवरों का प्रभाव उनके शिष्यों के साथ अन्य युवक कवियों पर भी पड़ा, जो आगे चलकर तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्यान्दोलन के कर्णधार बने।

(ब) तेलुगु स्वच्छन्दतावाद (भावकवित्वम्) के विकास का प्रथम धरण (१६०६-१६१८):—एक दिशा में जब तिरुपति वैष्णवधनु अपनी मार्ग-शैली के काव्य का प्रचार तथा प्रसार रसावेश के साथ कर रहे थे तो दूसरी दिशा में गुरजाड अप्पारायजी ने (१६६२-१६१५) देशी-शैली को अपनाकर तेलुगु के काव्य-क्षेत्र में श्रान्ति उत्पन्न कर दी। महाकवि गुरजाड अप्पाराय जी बहुमुखी प्रतिभाशाली व्यक्ति थे। वे एक महान कवि ही नहीं, अपितु एक समाज-सुधारक, राष्ट्रप्रेमी, उच्चकोटि के नाटककार, चिन्तनशील निवन्ध लेखक, इतिहासकार तथा कहानीकार भी थे। बीरेक्षालिगम जी की सुधारवादी दृष्टि तथा गिडुगु राममूर्तिजी का व्यावहारिक भाषा-वाद का आकलन कर अप्पारायजी ने साहित्य-साधना की। इन्होंने सन् १६१० में अपने प्रसिद्ध काव्य-संग्रह ‘मुत्थाल सरालु’ (मोतियों के हार) का प्रकाशन कराया। हर दृष्टि से इसमें नवीनता थी। इसकी कतिपय कविताओं में अप्पारायजी ने ‘मुत्थाल सरमु’ नामक नवीन मात्रिक छन्द का प्रयोग किया, लोक-जीवन से काव्य-वस्तु को ग्रहण किया, व्यावहारिक (बोलचाल की भाषा) का काव्य में सफल प्रयोग किया तथा परम्परावादी काव्य-शैली के यति, प्राप्त आदि नियमों का त्याग कर दिया। इस प्रकार काव्य-शैली तथा विषय-वस्तु में नवीनता का मंचार करने वाली कविताओं में ‘मुत्थाल सरालु’, ‘सवण राजुकल’, ‘पूर्णम्मा, कामुलु’, ‘कन्यका’ आदि उल्लेखनीय हैं, जिनमें स्वच्छन्दतावाद के सभी लक्षण देखे जा सकते हैं। विशुद्ध प्रेम की भावना, नारी की चारित्रिक निमलता, वात्य-विवाहों के दुष्परिणाम आदि

१. ‘यौरिकवित्वम् प्राचीन कवित्तु भरतवाक्यम्, नवीन कवित्वमुत्तु नान्दो-पायम्’। श्री मुद्दूरु कृष्णाराव (‘साहित्य समालोचनम्’ से उद्धृत : पिल्लल-मरि वैकट हनुमंतराव। तृतीयावृत्ति : ११७)

इन कविनाओं के प्रतिपाद्य विषय रहे हैं। उनके 'नीलनिरि पाटलु' (नीलनिरि के गीत) भी नवीन नीली में लिखे गए हैं। उनको भाषा तथा विषय-सम्बन्धी धारणाओं पर अंग्रेजी कवि बट्टमवयं का प्रभाव है, जिसे स्वयं कवि ने स्वीकार किया था। अप्पारावजी स्वच्छन्दतावादी काव्य के अप्रदूत श्रोते हुए भी प्राचीन साहित्य के सौन्दर्यबोधक पहलुओं के प्रति चिर जागरूक थे। उन्होंने अपने काव्य में प्राचीन तथा नवीन का सुन्दर समन्वय प्रस्तुत किया।¹ फिर भी यह कहना ही पड़ेगा कि समय की दृष्टि से वे सर्वाधिक नवीन थे। अप्पारावजी के उपगुंजन दोनों वाक्य-नम्रहों का प्रभाव परवर्ती कवियों पर पड़ा।

श्री रायप्रोत्तु गुरुवारवजी अप्पारावजी के साथ-साथ स्वतन्त्र रूप से काव्य-निर्माण में सत्रिय भाग लेने वाले कवि थे। मन् १९०६ में ही उन्होंने अंग्रेजी के कथा-काव्य "हेमिट" (Hemit) के अनुकरण पर "तत्तिर" नामक कथा-काव्य का प्रणयन किया। उन्होंने कथा-वस्तु को तो अंग्रेजी काव्य से अवश्य लिया, परन्तु समग्र भाव तथा दौली की दृष्टि से अत्यधिक नवीनता थी। कथा-वस्तु ने भी उनके हाथों में एक नवीन स्वरूप को प्राप्त किया। इस तथु काव्य के सम्बन्ध में रमाकान्ताचार्युं के ये शब्द ध्यान देने योग्य हैं। "मेरे अनुसार यह काव्य प्रचलित अंग्रेजी भाषा के घाटो से प्रत्यक्ष प्रभाव ग्रहण करते हुये भी प्रेम की पवित्र भावनाओं का गान करने वाला एक तेलुगु कवि का प्रथम सकल प्रयास है और इसी कारण यह आधुनिक तेलुगु-साहित्य के विकास में एक नूतन अध्याय के आरम्भ का स्रोत है। अपने पूर्व-वर्ती लेखकों के (जिन्होंने पश्चिम के महान लेखकों के अनुवाद तथा अनुकरण प्रस्तुत किये और तेलुगु साहित्य को सुसम्पन्न किया था) विपरीत इस लेखक ने प्रकृति के प्रत्यक्ष बिम्बों का ध्याग्रहण प्रस्तुत कर अपनी कृति में नवीन जीवन तथा नवस रक्त का संचार किया।"² पवित्र प्रणय का समर्थन, प्रकृति सौन्दर्य का वर्णन, प्रकृति के

१. "श्रोतपातल मेत्तु कसपिक, श्रीम्मैरुंत्तु जिम्मया ... " मुख्यास सरालु। पृ० १।

२. "This poem.....I believe is the first successful attempt on the part of a Telugu poet to sing the glories of the sacred passions of love under the direct inspirations of the votaries of English in use, and as such, marks a new epoch in the development of modern Telugu literature. The author unlike his predecessors (who have enriched the Telugu Literature by translating and imitating the Western masters) infused fresh life and blood into the composition by photographing his images direct from nature." (Vide. Introduction to Lalita: 2nd. Edition by Ramakantacharyulu.)

रहस्यों का भाूमिक अनुशीलन, सृष्टि के रहस्यों के प्रति जिज्ञासा की भावना, प्रकृति में पथिन प्रणय का दर्शन, प्रकृति के प्रोत्साहन में कवि में घटित होने वाले चित्त-संस्कार, भावों का प्राधान्य आदि सभी स्वच्छन्दतावाद की विशेषताएँ इस छोटे-से काव्य में लक्षित होती हैं। इसमें अंग्रेजी स्वच्छन्दतावादी कवियों के अभिव्यंजना-शिल्प का आभास भी दिखाई पड़ता है। इसमें सुव्वाराव जी की कला-दृष्टि, शब्द-गन्धान की चातुरी तथा शब्दों की सुगुमारता की पहिचान विशेष रूप से ध्यान आकृष्ट करते हैं। उनसे सम्पूर्ण काव्यो में इसी कला-दृष्टि का समुचित विकास पाया जाता है। यह छोटा-सा काव्य विद्वानों, विद्यार्थियों तथा अंग्रेजी शिक्षा में दीक्षित नागरिकों के आनन्द का स्रोत बन गया। भापा तथा सैली ने विद्वानों को आकर्षित किया। प्राचीन काव्य-परम्परा की शृंखलाओं को तोड़ने के कारण विद्यार्थियों में काव्य की लोकप्रियता बढ़ी तथा उस की नवीनता ने अंग्रेजी-शिक्षा-प्राप्त नागरिकों को आकृष्ट किया। इस प्रकार इस छोटे-से काव्य ने तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य-भवन की एक सुदृढ़ नींव डाल दी। सुव्वाराव जी ने सन् १९०६ और सन् १९१२ के बीच "अनुमति", "कष्ट कुमारि" नामक दो कथा-काव्यों की रचना की। "अनुमति" अंग्रेजी कवि टेनीसन के "डोरा" (Dora) के अनुकरण पर लिखे जाने पर भी रूप-कल्पना तथा अभिव्यक्ति-कौशल की दृष्टि से उसे एक मौलिक रचना के रूप में ही स्वीकार किया जा सकता है। "तृणकंकणमु" सुव्वाराव जी का चौथा महत्वपूर्ण कथा-काव्य है। "ललित" की नवीनता ही इस काव्य में आकर विकसित हुई। सन् १९१३ में "तृणकंकणमु" के प्रकाशन ने तेलुगु के काव्य-जगत् में एक हलचल पैदा कर दी। इस काव्य ने सुव्वारावजी की तेलुगु के प्रथम महान स्वच्छन्दतावादी कवि के रूप में प्रतिष्ठित कर दिया। उसके पश्चात् सुव्वाराव जी कुछ दिनों तक शान्तिनिकेतन जाकर रवीन्द्र के सम्पर्क में रहे। इसी कारण उनकी कल्पित याद की रचनाओं पर रवीन्द्र के रहस्यवाद का किंचित् प्रभाव भी देखा जा सकता है। इसी समय में "अभिनव कविता मण्डलि" (The School of Romantic Revival) की स्थापना हुई। समस्त सहयोग से अनेक नवागन कवियों को प्रोत्साहन मिला। सन् १९१३ से लेकर सन् १९२३ तक "स्नेहसतादेवि", "आनन्दधलि" तथा 'मधुकलशमु' आदि सुव्वारावजी की काव्य-कृतियाँ नियमित रूप से प्रकाशित हो चुकी थी। इन सभी काव्यों में काव्य-कला की सुन्दर अभिव्यक्ति मिलती है। उनमें प्रकृति के प्रति वर्तुल्य की अनन्य प्रेमभावना, सैली का आदर्श प्रेम-दर्शन तथा रवीन्द्र की रहस्य-भावना का सुन्दर समन्वय मिलता है। शब्द-भूषण, शब्द-संगीत तथा शब्दाभिव्यंजना की क्षमता का उन्हें गहरा ज्ञान था। अपनी कोमल भावनाओं, काव्य-सम्बन्धी तथा दार्शनिक विचारों को उन्होंने जिस सुन्दर भाषा का परिधान पहिनाया था, उसी ने तेलुगु स्वच्छन्दतावादी काव्य में एक नवीन जीवन तथा सौन्दर्य की प्रतिष्ठा की। सुव्वाराव जी ने न गुरजाड अप्पाराव जी से प्रयुक्त नवीन छन्द (मुत्पाव सरमु) का प्रयोग किया और न

व्यावहारिक भाषा का ही उपयोग किया। फिर भी इन दोनों कवियों में काव्य-बन्धु के सम्बन्ध में एक नवीन दृष्टि के दर्शन होते हैं। गुजरात जी के नवीन काव्य की कुछ आलोचना "नव्य कवित्वम्" (नयी कविता) के नाम में गुजराते लगे तो और कुछ इस नवीन काव्य-धारा को "काल्पनिकोद्यमम्" (काल्पनिक आन्दोलन) के नाम में अभिहित करने लगे। परन्तु "नव्यकवित्वम्" के नाम में अतिव्याप्ति का दोष है तो "काल्पनिकोद्यमम्" के नाम में काव्य के बन्धना-स्तर पर ही अधिर चल दिया गया है। ये दोनों नाम इस नवीन काव्य-धारा की विशेषताओं को अपने में समाहित न कर सके। कुछ अन्य आलोचकों के साथ स्वयं मुन्शिराव जी ने अपनी कविता को "भावकवित्वम्" (भावनात्मक कविता) की संज्ञा दे दी। डा० मिट्टु सीतापतिजी के अनुसार गाडिबल हरिसर्वोत्तमरावजी ने ही नवीन काव्य के लिये "भावकवित्वम्" के नाम का सर्वप्रथम उपयोग किया।^१ मूलतः नवीन काव्य में भावना की अत्यधिक प्रधानता होने के कारण ही उसके लिये यह नाम पड़ गया है।^२ पाटिबड माधव शर्मा ने "नीतात्मक आत्मपरक, स्वयं-प्रधान तथा एक भावाभ्यधी लघु रचना को "भाव कवित्वम्" कहा है।^३ किसी न किसी प्रकार सन् १९२० तक तेलुगु की स्वच्छन्दतावादी काव्य-धारा के लिये "भाव कवित्वम्" का नाम अधिक प्रचलित हो गया। यदि कुछ आलोचक मुन्शिरावजी को तेलुगु-स्वच्छन्दतावाद या "भाव कवित्वम्" का प्रवर्तक मानते हैं तो कुछ गुरजार्ड अप्पाराव जी को। यह विवाद यहाँ ध्यान देने योग्य है।

तत्सलाखञ्जल शिवशंकर शास्त्री के अनुसार मुन्शिराव जी का "तृणकणम्" ही तेलुगु-स्वच्छन्दतावाद का प्रथम काव्य है तो नोरि नरसिंह शास्त्री के अनुसार अप्पाराव जी के "नीलनिरि पाटलु" तथा "मुत्पाल सरालु" नामक काव्य-संग्रह ही तेलुगु स्वच्छन्दतावाद की सर्वप्रथम रचनाएँ हैं। समय की दृष्टि से देखा जाय तो अप्पाराव जी की रचनाओं से भी मुन्शिराव जी का "ललित" काव्य का प्रकाशन पहले हुआ। चौली तथा कथावस्तु की दृष्टि से देखा जाय तो अप्पाराव जी के

१. "गाडिबल हरिसर्वोत्तमरावुगारी माट पुट्टिचिनाह।" मिट्टु सीतापतिगाह।—
"आन्ध्र पत्रिका"—२७ १० १९४०।

२. "भावप्रधानमुष्ण श्रान्तिन कवित्वम् कावट्टि" भाव कवित्व "मन धन्नु दोननि"
कुलगाटि सीताराम भट्टाचार्यु—न० आन्ध्र साहित्य बोधुलु: द्वितीय भाग :
पृ० २१५।

३. "गानयोग्यम्, आत्मनायकम्, व्याख्यप्रधानम्, एकभावाभ्यधी नयु नोक लघुरचन
भावकवित्वमनि तेलिवनगु चुन्नदि।"—पाटिबड माधव शर्मा—"भारति",
श्रीमुल, पुष्पगु।

“नोलगिरि पाटलु” तथा “मुत्पास सरालु” से भी सुध्वाराव जी वा “तूणकंकणमु” अधिक नवीन है। भावनारमक विचार-धारा, कथा-वस्तु तथा शैली के क्षेत्रों में सुध्वाराव तथा अप्पाराव एक दूसरे से नितान्त भिन्न हैं। अप्पारावजी ने यहाँ व्यावहारिक (बोलचाल की) भाषा में काव्य-रचना की, वहीं सुध्वाराव जी ने संस्कृत-निष्ठ साहित्यिक भाषा में ही काव्य-रचना कर विद्वानों का समर्थन भी अनायास प्राप्त किया। परवर्ती स्वच्छन्दतावादी कवियों में अधिकांश कवियों ने सुध्वाराव जी की परम्परा का ही अनुसरण किया। परन्तु अप्पारावजी एक साथ अनेक क्षेत्रों में कार्य कर रहे थे। वे केवल एक कवि ही नहीं, अपितु समाज-सुधारक तथा महान् नाटककार भी थे। उन्होंने अपने सम्पूर्ण भावावेश में कविता नहीं, अपितु सुधारवादी नाटक लिखे, जबकि रायप्रोत्तु सुध्वारावजी ने अपने सम्पूर्ण भावावेश, उस्ताह एव स्फूर्ति के साथ नवीन काव्यान्दोलन (स्वच्छन्दतावादी आन्दोलन) का नेतृत्व किया। सुध्वारावजी युग की परिवर्तित साहित्यिक अभिवृद्धि के विषय में सतत जागरूक थे। उन्होंने कहा कि विद्वानों को भावना की महत्ता पहचाननी चाहिए तथा अंधेरी निशा में दीक्षित नागरिकों के हृदय की छायाओं का स्वरूप-चित्रण बिना किये नहीं छोड़नी चाहिए। अतः सुध्वारावजी को ही तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य-धारा के प्रवर्तक के रूप में ग्रहण करने के पक्ष में अत्यधिक तर्क विद्यमान हैं। परन्तु यह भी सत्य है कि परवर्ती स्वच्छन्दतावादी कवियों की भाषा तथा विचारधारा पर अप्पारावजी का प्रभाव भी कम नहीं रहा। अतः इन दोनों कवियों को तेलुगु-स्वच्छन्दतावाद के प्रवर्तकों के रूप में स्वीकार करना अधिक युक्तिसंगत प्रतीत होता है। एक प्रकार से ये दोनों स्वच्छन्दतावादी आन्दोलन के जनक हैं। इन दोनों कवियों के अपनाये हुए मार्ग एवं दृष्टिकोण अत्यन्त पृथक् होते हुए भी, वे एक दूसरे के सहयोगी बनकर तेलुगु की स्वच्छन्दतावादी काव्य-सरिता की आगे की ओर अग्रसर करने में सहायक हुए। इस प्रकार रायप्रोत्तु सुध्वारावजी के कथा-काव्य तथा अप्पारावजी के गीति-काव्य के दोनों भागों की परवर्ती स्वच्छन्दतावादी कवियों ने स्वीकार कर, उन्हें और भी आगे बढ़ाया।

सुध्वारावजी के पश्चात् तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य-धारा को सक्रिय प्रदान करने वाले कवि हैं अस्वूरि रामकृष्ण राव। “शन्निकाभ्या”, “ऊहागानं” नामक काव्य तथा “नदी सुन्दरि” नामक नाटिका इनकी कृतियाँ हैं। इन रचनाओं में मौलिकता की भाषा अधिक् है। इनकी भाषा संस्कृतिनिष्ठ होती हुई भी अतीव सरस

१. “पण्डित लोकमुनकु नूतन भाव पक्षपातमुदधिधि तीरवलेनु : आंग्ल विद्याभास-कुल केवल हृदयछायायन्तु स्वरूप वंचित्रि निमिषक विदुवराडु।”—रायप्रोत्तु सुध्वाराव (“त० आन्ध्र साहित्यबोधुलु” से उद्धृत : द्वितीय भाग : कुरुगटि सीतारामाचार्युलु : पृ० २२१)

(ग) तेलुगु स्वच्छन्दतावाद (भाव कवित्वम्) के विकास का द्वितीय चरण (१९१६-१९२३) :- तेलुगु स्वच्छन्दतावाद के विकास में कुछ मंस्थाओं ने अपार योगदान दिया है। उन मंस्थाओं में "साहित्यी समिति" का अत्यन्त प्रमुख स्थान है। सन् १९१८-१९१९ के बीच के समय तक तेलुगु साहित्य के प्रचार के लिए बहुत कम पत्र-पत्रिकाएँ थीं। बेंकट पार्वतीश्वरकवुलु, गुरजाड अप्पाराव, रायप्रोलु सुब्बाराव, बसवराजु अप्पाराव तथा नण्दूरि सुब्बाराव आदि प्रतिष्ठित कवियों की ही कविताएँ प्रकाशित हो पाती थीं। इनकी रचनाओं को पढ़कर उत्साही तथा भावप्रवण युवक अपनी साहित्यिक तृष्णा को बुझा लेते थे। वे भी अपनी भावनाओं को काव्य के आवार में ढालना चाहते थे। ऐसे ही उत्साही तथा भावप्रवण युवकों ने मिलकर सन् १९१६ में 'साहित्यी समिति' की स्थापना तेनाति में की। युवक-मण्डली में काव्य तथा ललित कलाओं के प्रति विधेय अनुरक्ति थी। 'साहित्यी समिति' में साहित्य-गोष्ठियाँ चलती थी, एक दूसरे के काव्य पाठ उत्सुकता तथा सहृदयता के साथ सुनते थे, सस्कृत, अंग्रेजी, बंगला, हिन्दी तथा मराठी साहित्यों के विषय में भी चर्चाएँ होती थीं। वास्तव में वह एक निस्वार्थ काव्य तथा कला-प्रेमी युवकों की मण्डली थी। नीति या स्वार्थ की कामना ने उनके सुकुमार हृदयों को कलुषित नहीं किया। उस मण्डली में अत्यन्त प्रतिभाशाली युवक थे। उनके हृदय-स्पन्दन तथा भाव धारा प्रायः एक समान थे। इस तरह "साहित्यी समिति" एक स्नेहाकांक्षी भाइयों की मण्डली थी।

"साहित्यी समिति" की स्थापना सन् १९१६ में अवश्य हुई थी, पर सन् १९२३ तक उसका समग्र स्वरूप सघटित हो गया था तो इसका सम्पूर्ण श्रेय ज्ञामिति के सभापति तल्लावज्रभुल शिवशंकर शास्त्रीजी को मिलना चाहिए। स्वच्छन्दतावाद के सभी प्रमुख कवि "समिति" के सदस्य थे जिनमें स्वयं शिवशंकर शास्त्री (सभापति) चिन्ता भीमशंकरम्, चिन्ता दीक्षितुलु, नोरि नरसिंह शास्त्री, कोडवगटि येकट सुब्बय्या, वेदुल सत्यनारायण शास्त्री, देवुलपल्लि कृष्ण शास्त्री, विश्वनाथ सत्यनारायण, कोडालि आजनेयुलु, नण्दूरी बेंकट सुब्बाराव, नायनि सुब्बाराव, विजयूरि पार्थसारथी उल्लेखनीय हैं। शिवशंकर शास्त्री जी महान प्रतिभाशाली व्यक्ति हैं। वे स्वयं एक उच्चकोटि के कवि तथा नमीश्रु हैं। उनको "साहित्यी समिति" का केन्द्र कहा जा सकता है। वास्तव में वे एक व्यक्ति नहीं, अपितु स्वयं एक संस्था हैं। वे अनेक भाषाओं तथा साहित्यों के मर्मज्ञ होने हुए भी सस्कृत साहित्य के प्रति उनका अपार स्नेह रहा है। उन्होंने सस्कृत के काव्य-निष्ठान्त विषयक लक्षण ग्रन्थों, अंग्रेजी के काव्य-शास्त्र की पुस्तकों के अतिरिक्त फ्रेंच, जर्मन भाषाओं में संविन कला-विज्ञान-सम्बन्धी ग्रन्थों का अध्ययन कर विशाल दृष्टिकोण की अपनाया।^१ काव्य-भाषा तथा विषयवस्तु के विषय में वे

अत्यन्त उदार रहे हैं। उन्होंने व्यावहारिक तथा प्रांचिक भाषा-शैलियों के सामंजस्य का अधिक आग्रह किया। एक ओर प्रांचिक भाषा-शैली में अपने काव्य-निर्माण करने हुएभी उन्होंने व्यावहारिक भाषा का समर्थन किया। वे भाषावादी न होकर केवल रमवादी रहे हैं। दासनी जी मूलतः एक समन्वयवादी साहित्यिक हैं। उन्होंने प्राचीन तथा नवीन का सामंजस्य स्थापित किया। वे प्राचीन परम्परा-प्रेमी कवियों तथा नवीन स्वच्छन्दतावाद के प्रेमी युवक कवियों को समान रूप से प्रोत्साहन देते थे। परम्पर विरोधी प्रवृत्ति वाले कवियों को कई वर्षों तक एक ही सस्या के अन्तर्गत मघटित रचना उनके असाधारण व्यक्तित्व का ही परिणाम है। उन्होंने सन् १९२० से "साहित्य" पत्रिका का सम्पादन किया। इसमें स्वच्छन्दतावादी कविताएँ धूम-धाम में प्रकाशित होती थीं। उन्होंने अपने आलोचनात्मक लेखों में स्वच्छन्दतावाद का विद्वत्पूर्ण समर्थन किया। स्वच्छन्दतावादी काव्य के विरोधियों के आरोपों को तर्कसंगत तथा पांडित्यपूर्ण उत्तर देने वाले स्वच्छन्दतावादी कवि-मनीषियों में तन्नावरुमुन शिवगंकर दासनी, विश्वनाथ सत्यनारायण, नोरि नरसिंह दासनी प्रमुख हैं। इन तीनों में शिवगंकर दासनी अपनी विदग्धता तथा व्यवहार-कुशलता के कारण विरोधियों की भी प्रशंसा पा जाते थे। एक प्रकार से वे तेलुगु स्वच्छन्दतावाद के जागरूक प्रहरी रहे हैं और स्वच्छन्दतावाद को एक साव्यान्दोलन के रूप में चलाने का अत्यधिक प्रयत्न इन्हीं को है। इनका प्रभाव उस समय के सभी युवक कवियों पर देगा जा सकता है।

तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी आन्दोलन के विकास में देवुलपल्लि कृष्णदासनीजी (१८६७-१९५०) की महत्वपूर्ण सेवा भुलायी नहीं जा सकती। सन् १९२३ तक प्रमुख स्वच्छन्दतावादी कविताओं की कतिपय रचनाओं का प्रकाशन हो ही चुका था जिनमें चैकट मुष्य्या का सम्भारार्ग विश्वनाथ सत्यनारायण का आश्रयौद्यम, पिगलि-बाहूरि कवियों का तोलकरि तथा नोरि नरसिंह दासनी की भोतमासिका उल्लेखनीय हैं। इनके अतिरिक्त क्षारवा, भारति तथा साहित्य में अनेक स्वच्छन्दतावादी कविताओं

Telugu and English. He is well versed in the Bengalee and Hindi languages and has translated famous books from them into Telugu. He knows in various degrees Pali, Prakrit, Marathi, Persian, Urdu, German and may be other languages.".... Nori Narasimha Sastry. (Qt. in 'Navyandhra Sahitya Veedhulu: part II : P. 300.)

2. "It can be said without fear of exaggeration that there is no modern writer in the Telugu land who has not been influenced by Sastry to some extent."
(Triveni, March, 1938.)

का प्रकाशन भी हो चुका था। नन्दूरि मुखारार के संक्षिप्त पाठानुसार कृष्णशास्त्री ने आधुनिक कविताओं का स्थान-स्थान पर गहरा पाठ किया करते थे। वे स्वयं एक आधुनिक तथा सद्गुण कवि एवं कलाकार हैं। इंगी वारण उन्होंने केवल स्वच्छन्दतावादी काव्य के प्रकार एवं प्रकार के निमित्त मन् १९२३ में लेकर दस वर्षों सम्पूर्ण आन्ध्र प्रदेश का भ्रमण कर विभिन्न सामाजिक तथा साहित्यिक क्षेत्रों में अपनी तथा अपने अन्य साधियों की रचनाओं का पाठ किया। इस प्रकार स्वच्छन्दतावादी आन्दोलन तथा काव्य का जिनका प्रकार कृष्णशास्त्री के द्वारा हुआ है, उतना अन्य किसी कवि या साहित्यिक के द्वारा नहीं हुआ। जहाँ तक उनके व्यक्तित्व तथा कृतित्व का प्रश्न है, वे तेलुगु स्वच्छन्दतावाद के प्रतिनिधि कवि होने के साथ-साथ निरमल उमके सर्वोत्तम कवि हैं। एक आलोचक की हैमियन में उन्होंने तेलुगु स्वच्छन्दतावाद का सकारण समर्थन किया। उन्होंने अपने कवि-मित्र वेंकट पार्वतीश्वर वसुधु के एकाग्र सेवा दीर्घक काव्य की भूमिका में अपनी स्वच्छन्दतावादी विचारधारा की स्पष्ट रूप से व्यक्त किया—

“प्राच्य तथा पाश्चात्य सभ्यताओं के सम्पर्क के कारण हमारे कवि नवीन बन गये ... नवीन कवियों के लिए स्वच्छन्दता ही प्राण है। वे शृंगारमय रहने की अपेक्षा प्राणों का भी त्याग कर सकते हैं। इन्हें प्राणों से भी गलत ही मयूर है— शृंगारमयों में संगीत। सोमाओं में कविता ?”

इस प्रकार देखा जा सकता है कि कृष्णशास्त्री ने तेलुगु स्वच्छन्दतावाद के विकास में प्रमुख योगदान दिया है। उन्होंने “कृष्णपद्मम्” (१९२५), “उर्वशी” “प्रयासम्” (१९२६) दीर्घकों के अन्तर्गत ३ काव्य-संग्रहों का प्रकाशन किया। इन पुस्तकों के प्रकाशन से आन्ध्र के साहित्य-जगत में एक हलचल पैदा हो गयी। इसका मूल कारण यह रहा कि इन काव्यों का प्रधान विषय वेदना तथा दुःख था। इसी अवसर पर अकिराजु उमाकान्तम् ने अपनी “नेटिकासु कवित्वम्” (समकालीन कविता) नामक आलोचनात्मक पुस्तक में तेलुगु स्वच्छन्दतावाद की अत्यन्त कटु आलोचना की। परन्तु उसकी आलोचना में महानुभूति या सहृदयता का नितांत अभाव न था। कृष्णशास्त्री की भाँति अपनी आत्मपरक भावनाओं तथा अनुभूतियों को काव्य में अभिव्यक्ति देने वाले कवियों में नायनि मुखारार (१८६६ -) वेदुल सत्यनारायण शास्त्री (१९०० -) तथा शिवशङ्कर शास्त्री (१८६२ -) प्रमुख

१. “प्राच्य पाश्चात्य नागरिकता सम्मेलनम् धनन मनवार श्रोतवार्त्ताह ... नव्य कवित्वं स्वच्छन्दप्राणम्। चौर प्राणमेव गोत्पोषुदुह कानि शृंगारमूल धरिम्पह। चौरिकि प्राणम् कपल गानम् तीक्ष्ण-संकेतसो संगीतमा। कट्टुबाहुसो कवित्वमा ?”
— श्री वेदुल पन्नि कृष्ण शास्त्री—“एकाग्र सेवा” की भूमिका-पृ० ४.

हैं। नायनि मुन्शिराव के दो काव्य-ग्रन्थ “सौमट्टनि प्रणय भात्र” तथा “मातृ गीतालु” भी कृष्णशास्त्री की रचनाओं के साथ ही प्रकाशित हो गए। उसवी कविता हृदय के भार से अधिक दबी हुई थी। उसमे हृदय की विह्वलता, भावना तथा भाषा एक दूसरे से लिपट कर एकाकार हो गयी हैं, जिसके फलस्वरूप हर एक पवित्र अत्यन्त सरस बन पड़ी है। वेदुल सत्यनारायण शास्त्री ने अपने दीपादि काव्य-संग्रह में भावना की गहराई, शैली की मनोहारिता तथा वेदना की विह्वलता को एक सतुलित अभिव्यक्ति प्रदान की। शिवशंकर शास्त्रीजी के बहुचर्चित “हृदयेश्वरि” काव्य का प्रकाशन भी इसी समय हुआ। इसमें कवि की वैयक्तिक प्रणयानुभूति काव्य के अन्त तक प्रेयसि के प्रति भक्ति-भावना में परिणत हो गई है। इस प्रकार इन चार कवियों के काव्य में तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य में अपने उन्नत सद्यों को प्राप्त किया। परवर्ती स्वच्छन्दतावादी कवियों पर कृष्णशास्त्रीजी का प्रभाव बहुत वर्षों तक रहा। विश्वनाथ सत्यनारायणजी (१८६८-१९२०) के कृत्व का आरम्भ भी सन् १८२० के पूर्व ही हो चुका था। उन्होंने अपनी काव्य-साधना के आरम्भिक काल में “गिरिकुमारनि प्रेम गीतालु”, “किन्नेर सानि पाटलु”, “कोविसम्म वेत्ति”, “अनारक्लो” के कुछ गीतों की रचना की। इन रचनाओं में कवि की स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्ति का परिधाय मिल जाता है। वास्तव में सत्यनारायणजी एक सर्वोत्तुष्टी प्रतिभा सम्पन्न साहित्यिक हैं। जर्मनी के महाकवि गेटे और जयशंकर प्रसादजी की भाँति स्वच्छन्दतावादी काव्य के साथ साहित्यिक जीवन का आरम्भ करते हुये भी अपनी स्वतन्त्र साधना के कारण वे एक महाकवि तथा महान साहित्यिक हो गये। उनकी प्रगाढ़ प्रतिभा को बाँधने के लिए स्वच्छन्दतावाद के दीण तार सर्वथा अशक्त रहे।

सन् १९३३ में तेलुगु स्वच्छन्दतावादी कवियों ने “नव्यांध्र साहित्य परिषद्” की स्थापना की और परिषद् की पत्रिका “प्रतिभा” में स्वच्छन्दतावादी रचनायें प्रकाशित होने लगी। तेलुगु स्वच्छन्दतावाद के प्रचार एवं प्रसार में योगदान देने वाली अन्य पत्र-पत्रिकाओं में “साहितो-समिति” की “सलि” विश्वनाथ सत्यनारायण से सम्पादित “जयति” कोम्पेल्ल जनार्दनराव से सम्पादित “उदयिनि” पाटिबंध माधवकर्मा से सम्पादित “बीणा” मुद्रुकृष्ण से सम्पादित “ज्वाला” उल्लेखनीय है।

(घ) तेलुगु स्वच्छन्दतावाद (भाव कवित्वम्) का हासोन्मुख काल: (१९३४-१९४१) — कृष्णशास्त्रीजी की मित्र-मण्टली के कृत्व के पश्चात् तेलुगु स्वच्छन्दतावादी काव्य-धारा में हासोन्मुखता के चिन्ह स्पष्ट रूप से लक्षित होने लगे। स्वच्छन्दतावाद के प्रमुख कवियों ने एक प्रकार से काव्य-अन्यास ग्रहण किया था। फिर भी कुछ नवागत उत्साही युवक कवियों ने इस काव्य-धारा को कुछ समय तक जीवित रखा। परन्तु यह निर्विवाद रूप से स्वच्छन्दतावाद का हासोन्मुख काल रहा है। इस समय के कवियों में मत्तवरपू, विश्वेश्वरराव, पियका गणपति शास्त्री तथा

द्वन्द्वरटि हनुमताम्बो उन्नीगनीय है। रिन्दोद्वन्द्वरग्य की "ऐनाइ", "गड्डिडुनु", "तिगारमु" आदि काव्य-कृतियों में भाषा एवं भाव का शुद्धर सामन्तमय मिश्रण है। "कल्याण किर्तिणि में" इनके आत्मपरक गीत गद्यहीन हैं। इन तीन कवियों के अतिरिक्त गुट्टुपति नारायणाचार्यगु, चायनि समारम्मा, मन्मथप्रगट रिन्दगुन्दरम्मा, "सोदामिनि" आदि कवि तथा कवयित्रियों ने अनेक भावप्रधान गीतों की सृष्टि की है, जो स्वयं तेलुगु स्वच्छन्दतावाद की गौरवान्वित करते हैं।

रिस्ती भी आन्दोलन का, चाहे वह राजनैतिक हो या सामाजिक, धार्मिक हो या साहित्यिक, यही नियम रहा है कि वह अधिक दिनों तक नहीं चलता। आन्दोलन का स्वभाव ही कुछ ऐसा होता है कि उसमें भावुकता तथा आवेग की मात्रा अधिक होती है। अब उसका धमिन हो जाना उसके स्वभाव में ही अनिवार्य है। जब कोई साहित्यिक आन्दोलन परम्परा की भृंगनार्मी को तोंड देता है तो आगे चलकर स्वयं एक दूगरी परम्परा का निर्माण करता है। वास्तव में परम्परा तथा विद्रोह बाल-गापेक्ष क्षण हैं और उनका आरम्भ भी विशेष प्रसंग में किया जाना चाहिये। स्वच्छन्दतावादी आन्दोलन के आरम्भ की सामाजिक परिस्थितियाँ समाप्त हो चुकी थीं और कई बर्षों के प्रचलन के पदचान् स्वच्छन्दतावादी काव्य में एक प्रकार की एकरसता आ गयी थी। साहित्य तथा काव्य के क्षेत्र में मनीनता की मति होने लगी। ऐसी अवस्था में मानव-जीवन के कठिन मघार्थ ने पुनः एक बार भावनामय, कल्पनामय तथा आदर्शमय जीवन के प्रति विद्रोह किया। इसके परिणामस्वरूप मन् १९४२ तक तेलुगु के काव्य क्षेत्र में श्रीरंगम् श्री निरामराव (श्री श्री)(१९१०.....) ने "अम्बुवय कविरवमु" (प्रगतिवादी काव्य-धारा) का श्रीगणेश किया। इसके पश्चात् अनेक युवक कवियों ने उनके पथ का अनुसरण कर तेलुगु काव्य-क्षेत्र में भी प्रगतिवादी आन्दोलन को चलाया।

हिन्दी और तेलुगु स्वच्छन्दतावादों के विकास-क्रम की तुलना :—

हिन्दी और तेलुगु की स्वच्छन्दतावादी काव्य-धाराओं के विकासक्रम में कुछ समानतायें तथा कुछ असमानतायें दृष्टिगोचर होती हैं। सर्वप्रथम उनकी समानताओं पर दृष्टिपात किया जाय।

(अ) हिन्दी तथा तेलुगु भाषाओं के विज्ञात भौतिकीय क्षेत्रों की दृष्टि में रखा जाय तो उन भाषाओं में स्वच्छन्दतावादी काव्य-धाराओं के कार्य-क्षेत्र अपेक्षाकृत संकीर्ण रहे। इन दोनों साहित्यों की स्वच्छन्दतावादी काव्य-धाराओं के पनपने के लिये कोई एक विशिष्ट केन्द्र नगर (जैसे फ्रेंच स्वच्छन्दतावादी कलाकारों के लिये "पेरिस" तथा बंगला के साहित्यकों के लिये कलकत्ता) नहीं था। फिर भी सम्पूर्ण हिन्दी भाषा-भाषी प्रदेश में

काशी तथा प्रयाग इस काव्य-धारा के कवियों के मुख्य केन्द्र रहे तो आन्ध्र में समुद्र तट के भूभाग के जिलों तथा शहरों में इस काव्य-धारा का आन्दोलन चला जो रायलसीमा तथा तेलंगाना (हैदराबाद प्रान्त) से नितान्त पृथक है।

(आ) हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावाद केवल काव्य-साहित्य तक ही सीमित रहे।

(इ) हिन्दी और तेलुगु की स्वच्छन्दतावादी काव्य-धाराओं की पृष्ठभूमि के रूप में एक अनुवाद-युग रहा है, जिसमें अधिकांश अनुवाद अंग्रेजी काव्यों के हुये हैं। इस धारा के अंतर्गत इन अनुवादों से प्रेरणा एवं प्रभाव ग्रहण-कर काव्य-सर्जना स्वतन्त्र रूप से हुई है।

(ई) समय की दृष्टि से भी हिन्दी और तेलुगु की स्वच्छन्दतावादी काव्य धाराओं का काल लगभग एक ही रहा है। दोनों साहित्यों में स्वच्छन्दतावाद का निखरा हुआ स्वरूप (छायावाद तथा “भावकवित्वम्”) एक ही समय में प्रकट हुआ है। हिन्दी में वास्तविक स्वच्छन्दतावादी-युग (छायावाद) सन् १९१४ से १९३७ तक माना जाता है तो तेलुगु में स्वच्छन्दतावादी-युग (भावकवित्वम्) सन् १९१० से १९३८ तक। इन दोनों साहित्यों की अपेक्षा बंगला में इसी काव्य-धारा का एक अर्ध शताब्दी के पूर्व ही आरम्भ होना ध्यान देने योग्य है।

(उ) स्वच्छन्दतावादी काव्य-धारा के साथ दोनों साहित्यों में दो काव्य-भाषा-विषयक आन्दोलन चल रहे थे। हिन्दी के काव्य-क्षेत्र में ब्रजभाषा तथा खड़ी बोली का द्वन्द्व चल रहा था तो तेलुगु के काव्य-क्षेत्र में प्रांथिक (परिनिष्ठित साहित्यिक भाषा) तथा व्यावहारिक (बोलचाल की) भाषाएँ अपने अस्तित्व को बनाये रखने का प्रयत्न कर रही थीं।

(ऊ) दोनों स्वच्छन्दतावादी काव्य-धाराएँ एक निश्चित काल में आरम्भ होकर, एक निश्चित समय तक उन्मेष को प्राप्त हुईं तथा एक निश्चित काल तक ह्रासोन्मुख होकर अस्तंगत हो गयीं। आरम्भिक काल में (सन् १९१० से १९२० तक) जयशंकर प्रसाद एवं रायप्रोल् सुब्बाराव, उन्मेषकाल में (सन् १९२० से १९३० तक) सुमित्रानन्दन पंत एवं देवुलपल्लि कृष्णशास्त्री तथा ह्रासोन्मुख काल में वक्चन एवं विश्वेश्वरराव हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादों के प्रतिनिधि कवि हैं।

(ऋ) हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादों के प्रमुख कवि स्वयं उच्चशक्ति के

समीक्षक एवं विचारक हैं। उन्होंने अपने समीक्षात्मक निबन्धों द्वारा काव्य तथा कला को समझने की एक नयी दृष्टि प्रदान की। इनके समीक्षात्मक निबन्धों से स्वच्छन्दतावादी काव्य-धारा को अधिक शक्ति मिली। हिन्दी में प्रसाद, पंत एव महादेवी तथा तेलुगु में रायप्रोलु सुब्बाराव, विश्वनाथ सत्यनारायण, देवुलपल्लि कृष्णशास्त्री, शिवशंकर शास्त्री तथा तोरि नरसिंह शास्त्री के समीक्षात्मक निबन्ध किसी भी भाषा के आलोचना-साहित्य के मोर्चे हैं।

समानताओं के विवेचन करने के पश्चात् हिन्दी और तेलुगु की स्वच्छन्दतावादी काव्य-धाराओं के विकास-क्रम की असमानताओं पर विचार किया जाय।

(अ) हिन्दी-स्वच्छन्दतावाद की भाँति न होकर, तेलुगु-स्वच्छन्दतावाद ने एक महान् आन्दोलन का स्वरूप धारण किया। इसमें आन्दोलन का आवेश, उसकी तीव्रता एवं उसमें कवि-समूह का संघटित प्रयास आदि भली भाँति लक्षित होते हैं। उनकी कविताओं में स्वच्छन्दतावादी विशेषताओं के पाये जाने के कारण से ही हिन्दी के कवि इस काव्य-धारा में गृहीत हुये हैं, वरना उनको स्वतन्त्र रूप से एकान्त काव्य-साधना में लीन अन्तर्मुखी कलाकार कहना ही अधिक युक्तिमंगत प्रतीत होता है। हिन्दी साहित्य में स्वच्छन्दतावादी काव्य-धारा श्रीधर पाठक से आरम्भ होकर कई कवियों की कृतियों के माध्यम से अतः सगिला की भाँति बहकर, शर्नै-शर्नै, द्विवेदी युग के इतिवृत्तात्मक घरातल को चीरकर छायावाद के नाम से निकल पड़ी थी तो तेलुगु साहित्य में एक प्रकार से इसका प्रादुर्भाव एक आकस्मिक विस्फोट के रूप में हुआ था, जिसके फलस्वरूप इस में आन्दोलन का सम्पूर्ण ताप एवं वेग का होना अत्यन्त स्वाभाविक भी था।

(आ) हिन्दी की अपेक्षा तेलुगु में स्वच्छन्दतावादी कवियों की संख्या अत्यधिक है। संख्या की दृष्टि से हिन्दी-स्वच्छन्दतावाद अंग्रेजी स्वच्छन्दतावाद के तथा तेलुगु-स्वच्छन्दतावाद जर्मन स्वच्छन्दतावाद के अधिक समीप दीखते हैं। हिन्दी की काव्य-धारा में कवियों की प्रतिभा पर्वत के शिखरों की भाँति औन्नत्य को सूचित करती है तो तेलुगु की काव्य-धारा में कवियों की प्रतिभा खेतों की हरियाली की भाँति विस्तीर्णता को। औन्नत्य तथा गाढ़त्व हिन्दी-स्वच्छन्दतावाद के गुण हैं तो वैशाल्य, वैविध्य, वेग तथा ताप तेलुगु-स्वच्छन्दतावाद के।

(इ) तेलुगु-स्वच्छन्दतावादी काव्य-धारा के उत्थान में “साहित्यी समिति” तथा “नव्याग्र साहित्य परिषद्” आदि संस्थाओं ने विशेष योगदान दिया।

अधिकतर तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवि इन संस्थाओं के सदस्य थे। वे सभी मिलकर संयुक्त रूप से काव्य-धारा की गतिविधि को वांछित दिशा में मोड़ लेते थे। हिन्दी में तो स्वच्छन्दतावादी काव्य-धाराओं के विकास के लिए प्रयास करनेवाली कोई संस्था नहीं दीखती।

- (ई) हिन्दी और तेलुगु की स्वच्छन्दतावादी काव्य-धाराओं के विकास के साथ काव्य-भाषा-सम्बन्धी विवाद तो अवश्य चल रहे थे। हिन्दी के स्वच्छन्दतावादी काव्य की परिधि से ब्रजभाषा का पूर्ण रूप से बहिष्कार कर, खड़ी-बोली के परिष्कृत रूप को अपनाया गया था तो तेलुगु की काव्य-धारा में प्रांथिक (परिनिष्ठित साहित्यिक भाषा) तथा व्यावहारिक (बोलचाल की) भाषा-दोनों में काव्य-साहित्य का निर्माण हुआ। परन्तु यहाँ ध्यान देने का विषय यह है कि जहाँ ब्रजभाषा तथा खड़ी बोली हिन्दी की दो नितान्त पृथक् बोलियाँ हैं, वहाँ तेलुगु की प्रांथिक तथा व्यावहारिक भाषायें एक दूसरे से सर्वथा भिन्न न होकर एक ही प्रचलित भाषा के परिनिष्ठित तथा दैनिक व्यवहार में प्रयुक्त बोलियाँ मात्र हैं।
- (उ) स्वच्छन्दतावादी काव्य के प्रचार के लिए तेलुगु के महान कवि देवुलपल्लि कृष्णदास्त्री ने दस वर्षों तक आंध्र के कोने-कोने में भ्रमण कर हर एक सभा या गोष्ठी में काव्य का सस्वर पाठ किया था। फलतः आंध्र की जनता में स्वच्छन्दतावादी काव्य के प्रति प्रीति एवं रसि जागृत हुई। हिन्दी में कुछ नगरों में आयोजित होने वाले कवि-सम्मेलनों तथा गोष्ठियों को छोड़कर स्वच्छन्दतावादी काव्य की जनता के बीच प्रचार करने के लिए कोई विशेष प्रयास नहीं किया गया।

पंचम अध्याय

भाव पक्ष

परम्परावादी तथा स्वच्छन्दतावादी काव्यों की समीक्षा के लिए एर ही प्रकार के मानदण्ड सर्वथा उपयुक्त नहीं प्रतीत होते। इसका कारण यह है कि परम्परावाद एवं स्वच्छन्दतावाद की काव्य-सम्बन्धी मान्यताओं तथा उनके दृष्टिकोणों में महान् अन्तर है। परम्परावादी काव्य के मानदण्डों के अनुसार पहले काव्य का विवेचन होता आया है। परन्तु स्वच्छन्दतावाद ने उसके विरोध में अपनी मान्यताओं को तड़ा कर दिया। स्वच्छन्दतावाद की मान्यता है कि काव्य का विवेचन बाह्य नियमों के अनुसार नहीं, अपितु आन्तरिक नियमों के अनुसार होना चाहिये। विश्व के सभी स्वच्छन्दतावादी कवि विचारकों ने अपने काव्य के मूल्यांकन के लिये जी आलोचनात्मक दृष्टि प्रदान की है, उसी के अनुसार स्वच्छन्दतावादी काव्य का अध्ययन होना चाहिये। विश्व के महान् स्वच्छन्दतावादी विचारकों में गेटे, शिल्लर, शेटिंग, बर्ट्सवर्थ, कोलरिज, शैली, कीट्स, सुमियानन्दन पंथ, प्रमाद, निराला, महादेवी, तथा कृष्ण-शास्त्री आदि ने स्वच्छन्दतावाद के भाव-पक्ष के अध्ययन के लिए एक सुनिश्चित आलोचनात्मक दृष्टि प्रदान की है। भारतीय परम्परावादी आलोचना में रस-सिद्धान्त को प्रधानता दी जाती थी और किसी काव्य को व्यंजनात्मक अवस्था में अभिव्यक्त रस पर निर्भर करती थी। प्राचीन परम्परावादी निर्व्यक्तिक काव्य के अध्ययन के लिए रस-सिद्धान्त अत्यन्त उपयुक्त प्रतीत होता है। परन्तु स्वच्छन्दतावादी काव्य आत्म प्रधान काव्य है जिसमें कवि की वैयक्तिक आत्मानुभूति की अभिव्यक्ति को प्रधानता मिलती है। स्वच्छन्दतावादी कवियों का लक्ष्य अपनी अनुभूतियों, भावनाओं, कल्पनाओं तथा विचारों को दूसरों तक ऐसे ढंग से पहुँचाना है कि वे उन्हें यथावत ग्रहण कर सकें। अतः स्वच्छन्दतावादी कवि परम्परावादी या रीतिवादी की भाँति न पाठित्य प्रदर्शन ही करता है, न रस-अलंकार आदि के परम्परावद्ध नियमों का ही पालन करता है। परन्तु इसका अर्थ यह नहीं कि स्वच्छन्दतावादी काव्य में रस-अलंकार आदि का अभाव है। उसमें रस के चारों अवयवों—स्थायी भाव, आश्रय, आलम्बन और उद्दीपन—को प्रयत्नपूर्वक संयोजित नहीं किया गया। स्वच्छन्दतावाद की व्यक्तिवादी अभिव्यञ्जना में इसके लिए अधिक अवसर भी नहीं रहता। स्वच्छन्दतावादी कवि का लक्ष्य अपनी भावनाओं को दूसरों तक पहुँचाना है। कवि इस कार्य में सफल हुआ तो किमी न किमी कोटि की रस-निष्पत्ति अवश्य होती है। परम्परावादी साहित्य-शास्त्र में कवि-

कर्म मर्यादित था और इसी कारण स्थायी भाव के प्रकाशन के लिए विभाव-पक्ष की स्पष्ट योजना परमावश्यक थी। स्थायीभाव सहृदयों के हृदय में वासना रूप में स्थित मनोविकार है। यही स्थायी भाव विभाव, अनुभाव तथा व्यभिचारी भावों द्वारा उद्बलित किये जाने पर रस के रूप में व्यक्त हो जाता है। परम्परावादी काव्य में आश्रय के रूप में धीरोदात्त, धीर-ललित, धीर प्रशान्त और धीरोद्धत नामकों की आवश्यकता होती थी; परन्तु स्वच्छन्दतावादी काव्य में स्वयं कवि ही रति आदि स्थायी भावों का आश्रय बन जाता है। परम्परावादी काव्य में नायिका आलम्बन के रूप में रहती थी तो स्वच्छन्दतावादी काव्य में नायिका के अतिरिक्त प्रकृति और अन्य वस्तुएँ भी आलम्बन के रूप में ग्रहीत हुई हैं। परम्परावादी काव्य में प्राकृतिक वातावरण मुख्यतः उद्दीपन के रूप में वर्णित हुआ है तो स्वच्छन्दतावादी काव्य में भी प्रकृति उद्दीपन का कार्य सम्पन्न करने लगी है। परम्परावादी काव्य में संचारी भावों और अनुभावों की योजना भी आत्मानुभूति के आधार पर नहीं, अपितु प्रपञ्च-ज्ञान के आधार पर हुआ करती थी। परन्तु स्वच्छन्दतावादी काव्य में अनुभूति की तीव्रता के कारण अनुभावों की योजना स्वाभाविक रूप से होने लगी। रसानुभूति के चारों अवयवों का योग स्वच्छन्दतावादी काव्य में इसलिए नहीं मिलता कि वह काव्य प्रगीतों एवं गीतों के माध्यम से प्रकट हुआ है, जहाँ इन सभी अवयवों का योग संभव नहीं। रस के चारों अवयवों के योग का विधान प्रबन्ध काव्य में (जो स्वभाव से वस्तुगत होता है) ही सफलतापूर्वक हो सकता है। आत्मानुभूति को व्यक्त करने वाले गीतों एवं प्रगीतों में इसके लिए पर्याप्त अवसर नहीं रहता। अतः स्वच्छन्दतावादी काव्य में रस के स्थान को भावना एवं कल्पना ने ले लिया है।^१ इस काव्य में पाठक कवि (आश्रय) की भावनाओं से तादात्म्य प्राप्त कर एक प्रकार के आनन्द का अनुभव करता है जो स्वयं रस-रन्ध्रा के समीप प्रतीत होता है। अतः स्वच्छन्दतावादी काव्य के भाव पक्ष में रस-विवेचन के स्थान को अनुभूति, भावना, कल्पना तथा सौन्दर्य-बोध ने ले लिया है। अतः हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावाद के भाव-पक्ष को निम्न-लिखित धीर्यकों के अन्तर्गत विभाजित किया जाता है—

१. आत्माभिर्व्यञ्जकता ।

२. अनुभूति-पक्ष ।

३. भावना-पक्ष ।

४. विचार पक्ष ।

५. प्रकृति-चित्रण ।

1. 'Thus at last imaginations and emotion -- "Were recognised as the basis of literature.' (D. S. Sharma : Literary Criticism in Sanskrit and English. P. 5, & 6)

कल्पना पक्ष का सम्बन्ध विषय विधान या मूर्त-विधान के साथ रहने के कारण उसका विवेचन बला पक्ष के अन्तर्गत किया जायगा।

१. आत्माभिव्यञ्जकता :—

स्वच्छन्दतावादी काव्य में कवि की वैयक्तिकता का प्राधान्य रहता है। अतिशय संवेदनशील होने के कारण स्वच्छन्दतावादी कवि अपने व्यक्तित्व का प्रकाशन करता है। वह अपनी हृदयस्थ भावनाओं तथा अनुभूतियों को व्यक्तित्व के स्पर्श से आलोकित कर देता है। उसके व्यक्तित्व के स्पर्श से जीवन और जगत के सभी पदार्थ सरस एवं आकर्षक बन जाते हैं।

अन्य भाषाओं के स्वच्छन्दतावादी कवियों की भांति हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने काव्य में अपनी आत्माभिव्यञ्जना का माध्यम बनाया। इन कवियों को अपने व्यक्तित्व पर सम्पूर्ण विश्वास था और उन्होंने उनकी अभिव्यक्ति अपने काव्य में की। दोनों भाषाओं के कवियों ने अपनी वैयक्तिक भावनाओं तथा अनुभूतियों को अभिव्यक्त किया। उन्होंने जीवन और अमृत के अनेक रूपों तथा सौन्दर्यमयी प्रतिमाओं के साथ साधारण्य का अनुभव किया तो उन्हें उन्मुक्त एवं स्वतन्त्र रूप से आत्माभिव्यक्ति करने के लिये पर्याप्त अवसर मिला। उन्होंने दो प्रकार से आत्माभिव्यञ्जना की—(१) बाह्य वस्तु को अपनी भावना एवं कल्पना के रंग में रंग कर, (२) अपने ही मुख-शुभ, आशा-निराशा, सघर्ष तथा तत्त्व-चिन्तन को अत्यन्त स्पष्ट रूप से व्यक्त करके।

(क) बाह्य वस्तु को भावना एवं कल्पना से रंग देना :—हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने किसी वस्तु को भी उसके प्रकृत रूप में नहीं, अपितु उसे अपने वैयक्तिक मस्कारों, मनोविकारों तथा कल्पना के अनुसार ग्रहण किया। वस्तुओं को अपनी भावना एवं कल्पना के रंग में रंग कर उपस्थित करने से उन चित्रित वस्तुओं में कवियों के व्यक्तित्व स्पष्ट रूप से झलकते हैं। प्रकृति और जीवन का हिन्दी तथा तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने अपने दृष्टिकोण के अनुसार देखा तथा उन्हें काव्य में उसी रूप में प्रस्तुत किया। दोनों भाषाओं के स्वच्छन्दतावादी काव्य में इसके कई उदाहरण उपलब्ध होते हैं। उदाहरणार्थ मुनिभानन्दन पत बादल को कई रूपों में देग कर उसे अपनी भावना एवं कल्पना के रंग में रंग देते हैं—

“हम सागर के घबल हास हैं,
जल के धूम, गगन की धूल,
अनिल-फेन, ऊषा के पल्लव,
मारि वन, वसुधा के मूल,”

... इस प्रकार पंत ने बादल के विभिन्न सौन्दर्यमयी विषयों को अपनी कल्पना एवं भावना के माध्यम से प्रकट किया। उपर्युक्त उद्धरण से कविवर पंत के कल्पना-शील व्यक्तित्व पर प्रकाश पड़ता है। इसी प्रकार तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने वस्तुओं पर अपनी भावना एवं कल्पना का रंग चढ़ा कर अभिव्यक्त किया है। कविवर कृष्णशास्त्री अपनी प्रेयसी को तीनों लोकों के स्वामी के दिव्य रत्नों के समूह पर शासन करने वाले वज्रो का आभूषण मानते हैं और स्वयं कवि अपने को पाताल की सांकरि गलियों में फैलने में भय का अनुभव करने वाली अन्धकार की रेखा समझते हैं।^१ इस प्रकार हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने प्रकृति तथा वस्तुओं को अपनी कल्पना एवं भावना के रंग में रंग कर देखा है, जिससे उनके दृष्टिकोण तथा व्यक्तित्व पर पूर्ण प्रकाश पड़ता है।

(ख) सुख-दुःख, आशा-निराशा एवं संघर्ष का स्पष्टीकरण :—हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने अपने जीवन के सुख-दुःख, आशा-निराशा, हास-अश्रु की अभिव्यक्ति कविता में की। इससे कवि के व्यक्तित्व का प्रकाशन होता है। अतः स्वच्छन्दतावादी कवि के जीवन का प्रभाव उनकी रचनाओं में प्राप्त हो जाता है। वह अपनी आत्मा को अधिकतर गीतों के माध्यम से अभिव्यक्त करता है और वे गीत उसके व्यक्तित्व के आलोक में और भी सुन्दर प्रतीत होते हैं। हिन्दी के कवियों में जयशंकर प्रसाद, सूर्यकान्त त्रिपाठी “निराला”, सुमित्रा नन्दन पंत, महादेवी वर्मा, रामकुमार वर्मा, हरिवंशराय बच्चन, नरेन्द्र शर्मा तथा तेलुगु के कवियों में देवुलपल्लि कृष्णशास्त्री नण्णूरि, गुल्लाराव, नायनि मुम्भाराव, बसवराजु अप्पाराव, वेदुल सत्य-नारायण ‘शास्त्री’ आदि कवियों ने काव्य में अपने जीवन के हास और रदन को छुल कर व्यक्त किया। इन कवियों का व्यक्तित्व उनके काव्य में समाहित होकर, काव्य का प्राण तत्त्व बन गया है। कविवर पंत मधुमास के प्रभात के समय इतना हृदय-पुलकित हो जाते हैं कि उस आनन्द में नहीं समा सकने के कारण आत्म-विमोह होकर इस प्रकार उसे व्यक्त करते हैं :—

“आज नय मधु की प्रात
झलकती मम पलकों में प्राण ।
मुग्ध जीवन के स्वप्न समान
झलकती, मेरी जीवन स्वप्न प्रभात ।
मुम्हारी मुख छवि सो दृष्टिभाल ।”^२

१. “त्रिजगतीपति फोटीर दिव्य रत्न
राजिनेनु बजाल तुराणि बीडु ।
एनो पाताल लोकं पु टिकुमंडु

२. लन्दु दिगन्ताक वेरु गुड्डिधरेरानु ।—दे० कृष्णशास्त्री कुनुतु । पृ० ११७ ।
२. सुमित्रानन्दन पंत : पल्लविनी । तृतीय संस्करण । पृ० १५४ ।

हिन्दी के अन्य कवियों ने भी अपने जीवन में आशा के क्षणों को अभिव्यक्ति दी। तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवि वसवराजु अप्पाराव ने प्रकृति के हर एक क्षण में शौन्दर्य का दर्शन कर आनन्द का अनुभव किया। उसने कुछ क्षणों में जगत् को आनन्द का उद्गम मान लिया। यह इस प्रकार गाता है—

“आनन्द नहीं क्या इस जग में
आनन्द नहीं क्या ?
प्रकृति की सुधमा लखने में
निर्झर के इस मधुर गान में
कोकिल के “कू कू” निस्वन में
श्रवण-मुग्ध चिड़ियों के रव में
फूलों की अतुलित शोभा में
आनन्द नहीं क्या ?
इस जग में आनन्द नहीं क्या ?”

कविवर अप्पाराव हृषीकेश में विभोर होकर जगत के शौन्दर्य की महिमा का गान करता है।

हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने अपने जीवन की पीड़ा तथा निराशा को अभिव्यक्ति दी। उनकी निराशा एवं वेदना के अनेक कारण हो सकते हैं। प्रमादजी ने अपनी भर्ग-वेदना को “आँसू” काव्य में साकार कर दिया। कवि रो-रोकर तथा तिमिर-मिसक कर अपनी वृष्ण कहानी सुनाता है। कविवर पंत भी “आँसू” और “घृषि” में अपने वैयक्तिक जीवन की निराशा एवं वेदना को व्यक्त करते हैं। प्रमाद और पंत की वेदना प्रणय-वैफल्य-व-य निराशा का परिणाम है। कविवर पंत अपनी प्रेमिका का जिमी अम्ब में परिचय होना देखकर भर्ग-व्यथा का अनुभव इस प्रकार करते हैं—

१. “आनन्द में सेवा सोकमुन
आनन्द में सेवा ?
प्रकृति पन्ध्रमुख पारिकमुटसो
इप्पगु नी सेलपेटि गानमुन
कूकू यतु नी कोइस पाटस
बोतुल बिरो पिट्टस घामत
पूवुतु घालु नपूवुतु शोमल
आनन्द में सेवा, सोकमुन

आनन्द में सेवा ?” —वसवराजु अप्पाराव-वसवराजु अप्पाराव गीताम् । पृ० १२ ।

‘बेल रोता है चकोर दूधर, यहाँ
तरसता है तृपित चातक बारि को
वह, मधुप विध कर तड़पता है, यही
नियम है सत्तार का, रो हृदय रो ।’”

निराला ने भी अपनी पुत्री गरोज के निधन पर अथाह वेदना का अनुभव किया । कवि अन्त में अपने जीवन को दुःख भी कया ही कह देता है—

‘दुःख ही जीवन को कया रही,
कया कहूं आज, जो नहीं कहो ।’”

इसी प्रकार हिन्दी के अन्य स्वच्छन्दतावादी कवियों ने अपने जीवन की वेदना को काव्य में धनीभूत कर दिया । तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों में कृष्ण शास्त्री, वेङ्कट सत्यनारायण शास्त्री, नायनि मुद्दाराव तथा कमवराजु अप्पाराव आदि कवियों ने अपनी वैयक्तिक दुःखानुभूति एवं निराशा की भावना को सशक्त वाणी दी । कविवर कृष्ण शास्त्री अपनी प्रियमी के वियोग के दुःखपूर्ण क्षणों को इस प्रकार वाणी देते हैं—

‘एक-एक गिरती हूँ आँसु को यूँदे अबरल
रोता हूँ, बिना रोए मैं रह न सकूँगा ।’”

हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने इस तरह अपने जीवन की आशा-निराशा को काव्य में अंकित किया । इससे उनके व्यक्तित्व का प्रकाशन काव्य के द्वारा होता है । अतः स्वच्छन्दतावादी काव्य की मुख्य विशेषता आत्माभिव्यक्तता (व्यक्तित्व का प्रकाशन भी) है, जिसे हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य में समुचित स्थान प्राप्त हुआ है ।

व्यक्तित्व का प्रकाशन स्वच्छन्दतावादी कवि की आत्माभिव्यक्ति का लक्ष्य है । परन्तु स्वच्छन्दतावादी काव्य-धारा के कतिपय प्रमुख कवियों की रचनाओं में “अहं” की अभिव्यक्ति मिलती है । “अहं” स्वच्छन्दतावादी कवि के व्यक्तित्व का केन्द्र-बिन्दु है जो उसे अर्थों में भिन्न प्रमाणित करता है ।

१. सुमित्रानन्दन पंत : “अंघ्रि” । पल्लविनी । तृतीय संस्करण पृ. ४४ ।

२. सूर्यकान्त त्रिपाठी “निराला” : “सरोज स्मृति” । अपरा । तृ० सं० पृ. १४८ ।

३. “ओवक टॉकटे कन्नीटि धुवक सौतक,
नेहव सेक मेइव सेक येइवु चुंति ।”

—देवुलपल्लि कृष्णशास्त्री : देवुलपल्लि कृष्णशास्त्री कुतुलु । पृ०. ५७ ।

२. अहं की अभिव्यक्ति

शिशु अवस्था में अह अत्यन्त सुपुष्पावस्था में रहता है। शिशु अपने 'अहं' का अनुभव नहीं करता। परन्तु विश्व के साथ सम्पर्क के बढ़ जाने के पश्चात् वह अपने पृथक् अस्तित्व का, अपने भिन्न व्यक्तित्व का अनुभव करने लगता है। सभी मनुष्यों के बीच वह अपनी पृथक् सत्ता को प्रकट करना चाहता है। काव्य तथा कलाओं के माध्यम से वह अपने व्यक्तित्व ("अहं") को भी प्रकट करता है। वास्तव में "अहं" मनुष्य या कवि के व्यक्तित्व का केन्द्रीभूत तत्व है। कवि उसी की अभिव्यक्ति देते समय अत्यधिक निरंकुश एवं स्वतन्त्र बन जाता है। "अहं" के व्यक्तीकरण के समय उसमें अतिशय आत्मविश्वास रहता है। स्वच्छन्दतावादी कवि अपने वैयक्तिक 'अहं', को निम्नलिखित दो रूपों में प्रकट करता है—

(अ) प्रथम तो यह है कि कवि अपने अन्तर्भुंखी व्यक्तित्व के स्वरूप का प्रकाशन करता है। इस व्यक्तित्व का वैचित्र्य ही उसके काव्य में मौलिकता तथा नवीनता का समावेश करता है। इसमें तो अहं कवि के निरंकुश एवं स्वतन्त्र व्यक्तित्व का केन्द्रीभूत तत्व बन जाता है। वास्तव में कवि एक निरंकुश सत्ता है। इस प्रकार के व्यक्तित्व-प्रकाशन में अह का विस्तार न होते हुये भी कवि के अन्तराल के अदृश्य आत्म-विश्वास का स्पष्टीकरण हो जाता है।

(आ) अहं के प्रकाशन का द्वितीय रूप यह है कि स्वच्छन्दतावादी कवि अतिशय संवेदनशीलता के कारण अपने अहं का विस्तार कर देता है और वह विश्व के हर एक अणु में अपने अहं को समाहार करना चाहता है। उस समय वह इतना भावप्रवण हो जाता है कि जीवन और जयन की हर एक वस्तु उसकी आत्म-विम्बित की अवस्था में डाल सरती है। उस समय वह अपने पृथक् अस्तित्व को भूल कर विश्व-हृदय के साथ समरस हो जाता है।

इस प्रकार व्यक्तित्वगत अह के निरंकुश एवं स्वमवेद्य—दोनों रूपों की उल्लिखित हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य में प्रचुर मात्रा में हुई है। हिन्दी के स्वच्छन्दतावादी कवियों में मूर्धनान्त त्रिपाठी निराला, भुमिशानन्दन पंत, महादेवी वर्मा, डा० रामकुमार वर्मा, रामधारी सिंह दिनकर, हरिवंशराय यच्चन, नरेन्द्र वर्मा तथा तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों में देवुनपन्ति वृष्णशास्त्री, लल्लावन्मुल शिवगंकर शास्त्री, विश्वनाथ मयनारायण, नाथनि मुच्चारव एवं वेदुल सरपनारायण शास्त्री आदि की रचनाओं में आत्मभिव्यञ्जन के रूप में अह का द्विमुखी प्रकाशन मिल जाता है। स्वच्छन्दतावादी अह के दो रूप इस प्रकार हैं :—

- (अ) अहं की निरंकुश अभिव्यक्ति में आत्म-विश्वास की ; माना अत्यन्त अधिक रहती है । कविवर निराला ने आत्म-विश्वास इतना अधिक है कि कवि निकट भविष्य में अपने अंत की कल्पना भी नहीं कर सकता—

‘अभी न होगा मेरा अंत ।’

अभी अभी ही तो आया है

मेरे मन में मृदुल वतन्त—

कभी न होगा मेरा अंत ।”

कविवर दिनकर ने भी अपने ‘ओजस्वी व्यक्तित्व को अहं के प्रकाशन के रूप में अनेक गम्भीर अप्रस्तुतों के माध्यम से व्यक्त किया है—

“सिन्धु क्या मुझे गर्वन तुम्हारा

स्वयं युग-धर्म की हुंकार हूँ मैं ।”

“कठिन निर्घोष हूँ भोक्षण अशनि का

प्रलय-गण्डोर्व की टंकार हूँ मैं ।”

तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों में भी इस प्रकार के, अहं का प्रकाशन पाया जाता है । कविवर विश्वनाथ, सत्यनारायण कहते हैं, तेलुगु प्रान्त में यदि मुझे आप नहीं जानते हैं तो सुनिये; मैं विश्वनाथ, कुलांबुधि का चंद्रमा हूँ कृष्ण-शास्त्री अपने व्यक्तित्व को दिनकर की भाँति विराट रूप में प्रकट करते हैं—

“स्वतंत्रता का अप्रभूत मैं

नभ-पथ-नाभी, विहग-राज मैं

मोहन विनील जलधर हूँ मैं

संज्ञा प्रलय-प्रमंजन हूँ मैं ।”

१. सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला : ध्वनि । अवरा । तु० सं० । पृ० १०० ।
२. रामधारी सिंह दिनकर : “परिचय” । हुंकार । पृ० ८६ ।
३. “ननु नेदगरो । ई तेलुनाट भीरु
विश्वनाथ कुलांबोव विधुनि”—विश्वनाथ सत्यनारायण ।
४. “ऐनु स्वेच्छाकुमारुड नेनु गणन
पथ विहार विहगम पतिनि नेनु
(पथ विहार विहगम पतिनि नेनु)
मोहन विनील जलधर मूर्ति नेनु
प्रलय संज्ञा प्रमंजन स्वामि नेनु ।—“जि” । श्री, देवुलपल्लि कृष्णशास्त्री कुतुलु ।
पृ० १२ ।

कविवर वसवराजु अप्पाराव भी अपने अहं का प्रकाशन इस प्रकार करते हैं—

“रोक न सकता मुझको कोई

मेरे सम्मुख न टिकता कोई

गोत बन कर शूँजती जो कण्ठ से मेरे निकलती ।”^१

इस प्रकार स्वच्छन्दतावादी काव्य-धारा की यह प्रमुख विशेषता हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों में समान रूप से पायी जाती है ।

(आ) स्वच्छन्दतावादी कवि अपने अहं के निरंकुश स्वरूप पर इतना ऊब जाता है कि वह अहं को विश्व की किसी-न-किसी वस्तु में समाहार करना चाहता है । वह निरंकुश अहं के भार से दब जाता है तो वह जग में मुक्ति पाने के लिये दूसरी दिशा में बढ़ने लगता है । उस अवसर पर वह अतिशय संवेदनशील हो जाता है और प्रकृति एवं जीवन के प्रत्येक अणु से साधारण्य प्राप्त करता है । एक अन्य विशेषता यह है कि एक ही कवि में अहं की निरंकुशता एवं अहं का समाहार भी प्रायः देखा जा सकता है । दिनकर प्रकृति की हर एक वस्तु के साथ साधारण्य प्राप्त करते हुये कहते हैं—

“सलिल-कण हूँ कि पारावार हूँ मैं ?

स्वयं छाया, स्वयं आधार हूँ मैं ।”

“कली की पंखड़ी पर ओस-कण मे

रंगीले स्वप्न का संसार हूँ मैं;

मुझे क्या, आज ही या कल सखं मैं ?

सुमन हूँ, एक लघु उपहार हूँ मैं ।”^२

कविवर कृष्णशास्त्री भी अपने अहं की प्राकृतिक वस्तुओं में विलीन करते हैं । कवि कहता है—

“घात में घात बन, फूल में फूल बन

ढाल में ढाल बन, कोमल किसलय बन

छिप खाँ में इस कामन में ।”^३

१. “नग्ने० व रापलं रीवेला

नाघाडि कोपले रीवेला

नोट पलिकेदत पाटया मोगेनु—वसवराजु अप्पाराव । वसवराजु गोतालु । पृ० १ ।

२. रामधारी सिंह “दिनकर” : “परिचय” । “हुंकार” पृ० ८५ ।

३. आकुलो नाकुने पूवलो बूवने

कोम्मलो गोम्मने नुनुलेत रेम्मने

ई पडवि बागिपोना ।”—श्री दे० कृष्णशास्त्री कुतुबु । पृ० ५ ।

अन्य हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों में भी इस प्रकार की अभिव्यंजना की विशेषता पायी जाती है।

इस प्रकार यह भलीभाँति देखा जा सकता है कि हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने आत्मामिव्यक्ति के साथ व्यक्तिक "अहं" को भी अपने काव्य में अभिव्यंजना दी।

३. अनुभूति-पक्ष :—

अनुभूति की तीव्रता स्वच्छन्दतावादी काव्य के प्राणभूत तत्वों में-मे है। कवि अपनी अनुभूति की गहराई एवं भाूमिकता को अन्यों तक काव्य के माध्यम से पहुँचाता है। गहरी अनुभूति कवि या मानव में एक प्रकार के विकार को जन्म देती है, जिसके प्रकाशन के लिये कवि अत्यन्त व्याकुल रहता है। महाकवि बर्धसवर्य ने काव्य को तीव्रतम अनुभूतियों की अभिव्यक्ति माना है।^१ हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने अनुभूति को अपने काव्य में अत्यन्त महत्वपूर्ण स्थान प्रदान किया है। अतः यहाँ उनके अनुभूति-पक्ष पर विचार करना परमावश्यक है।

स्वभाव एवं प्रवृत्ति की दृष्टि से अनुभूति को दो मुख्य भागों में विभाजित किया जा सकता है—(अ) सुखात्मक अनुभूति, (आ) दुखात्मक अनुभूति। अनुभूति के इन दोनों पक्षों पर हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने अपनी लेखनी चलायी है। यह स्वाभाविक इसलिये है कि मानव का अनुभूति-क्षेत्र सुख-दुख के पुलिनो के बीच सिमटा हुआ रहता है। मानव-हृदय सुख-दुख की अनुभूतियों से आन्दोलित हो उठता है, जिसकी अभिव्यक्ति स्वच्छन्दतावादी काव्य के अंतर्गत हुई है। सुखात्मक अनुभूति मानव की अनुकूल परिस्थितियों में जन्म लेती है तो दुखात्मक अनुभूति प्रतिकूल परिस्थितियों में। मानव की सहज प्रवृत्ति सुख की ओर अपसर होना है। वह अपने मन की अनन्त अभिलाषाओं एवं आकांक्षाओं को पूर्ण करना चाहता है। परन्तु विश्व में मनुष्य को अनेक विरोधों का सामना करना पड़ता है। जब उसकी आकांक्षाओं की पूति सत्तार एवं वातावरण के विरोध के कारण नहीं होती तो मनुष्य निराशा एवं दुःख का अनुभव करता है। क्रमशः हिन्दी और तेलुगु की स्वच्छन्दतावादी काव्य-धारा की सुखात्मक अनुभूति एवं दुखात्मक अनुभूति का अध्ययन किया जाय।

(क) सुखात्मक अनुभूति :—

सुखात्मक अनुभूति को दो मुख्य भागों में विभाजित किया जा सकता है।

1. "Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings."—

—Wordsworth.

सामान्यतया सुसंस्कारक अनुभूति के दो मुख्य विभाग हैं—मिलन की अनुभूति और सौन्दर्यानुभूति ।

(१) मिलन की अनुभूति—हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी नाट्य में मिलन की अनुभूति के स्थलों की कमी नहीं है । अनेक भावप्रवण कवियों ने अपना प्रेमिक के साथ मिलन की सुसंस्कारक अनुभूति का वर्णन किया है । इन कवियों ने कही-वही नायक और नायिका के मिलन का अत्यन्त स्वाभाविक चित्रण किया । कविवर जयशंकर प्रसाद ने कामायनी की नायिका धड़ा का मनु के साथ मिलन का सांकेतिक वर्णन अत्यन्त सुचारु रूप में इस प्रकार किया है—

“गिर रहों पलकों, झुकी थी नासिका की मोक,
भू-सता थी कान तक चढ़ती रही बेरोक ।
स्पर्श करने लगी सज्जा सलिल कर्ण कपोल,
सिला पुलक रुदम्ब-सा धा-भरा गवगद झोल ।”

कविवर निराला ने भी नायक और नायिका के मिलन का पावन एवं मादक चित्र उपस्थित किया है । “राम की शक्ति पूजा” में राम के मानस-पटल पर अंकित एवं मिलन के दृश्य का कवि ने अत्यन्त सुन्दर चित्र खींचा है । राम और सीता का प्रथम मिलन एक पुष्प-वाटिका में इस प्रकार हुआ है—

“... प्रथम स्नेह का सतान्तरास मिलन
नयनों का—नयनों से मोघन-प्रिय संभाषण,—
पलकों का नय पलकों पर प्रथमोत्थान-पतन,—
कापते हुये किसलय-झरते पराग-समुद्र,—
गाते लग धन-जीवन-परिचय,—तब मन-व्यस्य,—
ज्योति :—प्रभात स्वर्गीय-भात छवि प्रथम स्वीय,—
आनकी-नयन-कमनीय प्रथम कम्पन सुरीय ।”

यहाँ निराला ने नायक और नायिका की मिलनानुभूति के अत्यन्त पावन एवं उज्ज्वल रूप पर प्रकाश डाला है । एक अन्य स्थान पर निराला ने प्रिय और प्रेमिका की मिलनानुभूति की अत्यन्त मादक एवं भासल रूप में अंकित कर दिया है ।

जुही की कली तथा मलयानिल के मिलन-प्रसंग को उठाकर कवि ने स्त्री और पुरुष के मिलन की भाविक अनुभूति को इन पक्तियों में साकार कर दिया है—

१. जयशंकर प्रसाद : वासना सर्ग । “कामायनी” । पृ० ७७-७८ ।

२. सूर्यकान्त त्रिपाठी ‘निराला’ : “राम की शक्ति पूजा” अथवा । सृ० सं० । पृ० १५ ।

“नायक ने चूमे कपोल,
 डोल उठो बल्लरो की लड़ी जंते हिडोल ।
 इस पर भी जायो नहीं,
 चूक-क्षमा माँगी नहीं,
 निद्रालस बंकिम विशाल नेत्र झूँदे रही—
 किम्बा मतवाली थी यौवन की मदिरा पिये कौन कहे ?
 निर्दय उस नायक ने
 निपट निठुराई को,
 कि सोंकें की झड़ियो से
 सुन्दर मुकुमार देह सारो झकझोर डाम्बी,
 मसल दिये गोरे कपोल गोल,
 चौक पड़ी युवती,
 धकित चितवन निज चारों ओर कैर;
 हेर ध्यारे को तेज पास
 नम्रमुखी हँसी, खिली
 खेल रंग ध्यारे संग ।”

कविवर मुमित्रानन्दन पंत ने अपनी भावी पत्नी की मिलनानुभूति का चित्रण अत्यन्त मनमोहक एवं भव्य रूप में किया है। वह नायक की शय्या के पास प्रथम मिलन के लिए चलती है तो उसकी दशा इस प्रकार चित्रांकित हुई है :-

“अरे वह प्रथम मिलन अज्ञात ।
 विकम्पित मृदु उर, पुलकित गाल,
 संशक्त ज्योत्स्ना सी चुपचाप,
 खड़ित पद, नमित पलक दृगपात,
 पास जब आ न सकीमी, प्राण ।
 मधुरता में सी मरो अज्ञान,
 सज को छुईमुई सी म्लान ।”

नायिका नायक (कवि) से मिलने जाती है और उन दोनों के मिलन की मधुरानुभूति का अंकन इस प्रकार किया गया है—

“सुमुखि, वह मधु क्षण ! वह मधु वार !
 धरोमी कर में कर मुकुमार ।

१. सूर्यकृत त्रिपाठी “निराला” : जुही की कली । अपरा । तृ० सं० । पृ० ५ ।
२. मुमित्रानन्दन पंत : भावी पत्नी के प्रति । पल्लविनी । तृ० सं० । पृ० १४८ ।

मिलिस जब नर-नारी संसार
मिलेगा नव मुख से नव बार;
अघर-उर से उर-अघर, समान,
पुतक से पुतक, प्राण से प्राण
कहेंगे नीरव प्रणयाख्यान ।”

कही-कही पन्त ने मिलनानुभूति के अत्यन्त मासल एवं मादक चित्र भी अंकित किये हैं। ऐसे अनुभूति-प्रधान चित्रों में से एक चित्र को यहाँ प्रस्तुत करना अप्रासंगिक नहीं होगा। कवि अपनी प्रेयसी से मिलने के क्षणों की याद दिलाता है—

“तुमने अघरों पर घरे अघर,
मैंने कोमल धनु भरा गोद,
या आत्म समर्पण सरल मण्डुर,
मिल गये सहज मासलामोद ।”

इसी प्रकार हिन्दी के अन्य स्वच्छन्दतावादी कवियों के काव्य में भी मिलन की सुखात्मक अनुभूति के स्थल अनेक भरे पड़े हैं। ऐसे कवियों में महादेवी वर्मा, डा० रामकुमार वर्मा, नरेन्द्र दामा, रामधारी सिंह दिनकर एवं हरिवंशराय बच्चन मुख्य हैं। मिलन के अत्यन्त मासिक चित्रों में उनका काव्य-लोक भरा हुआ है। दिनकर की “उर्वशी” एक तरह से उर्वशी और पुष्करवा के मिलन-प्रसंग पर आधारित एक महाकाव्यात्मक नाटक है।

तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने भी मिलन के सुखात्मक एवं रोमांचक चित्रों का अंकन कर दिया है। कविवर नायनि सुब्बाराव ने अपनी प्रेयसी से मिलने के सुखमय क्षणों का यों चित्रण कर दिया है—

“देख उर-घड़ी मेरी कैसे चल रही है
यो कहकर मैंने प्रेयसि का कर
दबा-दबा कर लगा लिया है उर से।
कर मुन्नाल हुआ कम्पायमान
झलका स्वेद-मधु कम्पित मुख कमल से

-
१. सुमित्रानन्दन पन्तः भावो पत्नी के प्रति। पल्लविनी। तृतीय सं०। पृ० १४६।
 २. सुमित्रानन्दन पन्तः पल्लविनी। तृतीय संस्करण। पृ० २४४।

काजस्त लगे हुए हृय-कोरों में
बाँकी चितवन की चपलाएँ झट गईं उलझ ।”

तत्त्वावधुमुन शिवशंकर शास्त्री ने भी अपने “हृदयेश्वरी” नामक काव्य में मिलन की सुखात्मक अनुभूति का अनेक स्थलों में वर्णन किया है। कवि एक स्थान पर वर्णन करता है कि उसकी प्रियतमा सत्ताटे में लज्जा के अवगुण्ठन में आकर कवि के गदस्थल पर धुम्यन अंकित कर चली जाती है। उसी स्थान पर कवि दूसरे विषय का इस प्रकार अंकन करते हैं—

“भास मुझे ऐसा होता है—
धीरे-धीरे लिपट पीठ से मेरे
बाँध मुझे कोमल कर-पुग के आलिंगन में
प्रेयसि मुझ पर छा जाती है ।”

इन कवियों के अतिरिक्त वसवराजु अप्पाराव, रायप्रोनु मुन्वारारव तथा दुम्बूरि रामि रेड्डी आदि कवियों में मिलन की मार्मिक अनुभूति का अंकन मिलता है।

संक्षेप में केवल यह कहा जा सकता है कि हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने मिलन की सुखात्मक अनुभूति को अपने काव्य में समुचित स्थान दिया है।

(२) सौन्दर्यानुभूति :— सौन्दर्य के प्रति आकर्षण होना मानव की सहज प्रवृत्ति है। सम्पूर्ण विश्व में “बह” सौन्दर्य का दर्शन कर आत्म-विभोर हो उठता है।

१. “गुंडे गडियार भेदु कोट्ट कौनुनो वुडु

मनुषु केवसि हस्तम्मु नन्मदीय

वक्षमुन गट्टिगा नोस्तिमपट्टिनाड

कर मृणालम्मु कम्पिचे कम्पमान

बदन राजीवमुन त्वेद मधुषु सिदे

कलिकि कादुकस् काकोन्न कन्नमोनल

चिलिकि वात्तुषु मेपपुसु चिक्कुवडिये ।”

—नायनि मुन्वारारव : सोभट्टनि प्रणय पात्रा । पृ० ३८-३९ ।

२. “नाकु दो चुवुनु नुडु नकुम—

मेस्त मेस्तन नावीपु मीद थालि

कोमल कराल गाढोप गूहनम्मु

चेसि प्रेयसि ननुप्रमि वीत्तिनट्सु

—तत्त्वावधुमुन शिवशंकर शास्त्री : “हृदयेश्वरी” । पृ० ११३ ।

विद्य में सौन्दर्य के होने हुए भी उनके अस्तित्व को अनुभव करने की शक्ति मनुष्य में होनी चाहिए। वही व्यक्ति या मनुष्य सौन्दर्य के पावन एवं मादक स्पर्शों के प्रति सवेदनशील हो सकता है। सौन्दर्यानुभूति गुणारमक है। कविवर बीट्टग ने सौन्दर्यमयी वस्तु को चिरन्तन आनन्द-प्रदायिनी मान लिया है।^१ सामान्य मानव ने कवि तरनः अधिक सौन्दर्य-प्रेमी होता है और वह गृहीत सौन्दर्य को गरात एवं मूर्त भाषा में अभिव्यक्ति देता है। स्वच्छन्दतावादी कवियों ने मुख्यतः नारी और प्रकृति में सौन्दर्य का साक्षात्कार किया है। अतः हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों की सौन्दर्यानुभूति का अध्ययन इन दो शीर्षकों के अन्तर्गत किया जा सकता है।

(ख) नारी :—हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवि नारी-सौन्दर्य पर मुग्ध हो गये हैं। उन्होंने नारी के बाह्य एवं आन्तरिक सौन्दर्य का वर्णन अनेक अवसरों पर किया है। मुख्य रूप से इन कवियों ने नारी-सौन्दर्य के इन दोनों पक्षों के अंकन में अत्यन्त आगहता का परिचय दिया।

नारी के बाह्य या शारीरिक सौन्दर्य को उन्होंने चित्रित किया है। उन्होंने नारी के पावन एवं उदात्त सौन्दर्य का साक्षात्कार कर असीम आनन्द का अनुभव किया है और उसे ही काव्य के माध्यम से प्रकाशित भी किया है। जयशंकर प्रसाद, सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला, सुमित्रानन्दन पन्त, महादेवी वर्मा, डा० रामकुमार वर्मा, रामधारीसिंह दिनकर तथा यज्जन आदि हिन्दी के स्वच्छन्दतावादी काव्य-धारा के और रायप्रोलु सुब्बाराव, अयूरि रामकृष्णराव, विश्वनाथ सत्यनारायण, देवुलपल्लि कृष्णशास्त्री, तल्लावड्भुल शिवशंकर शास्त्री, वेदुल सत्यनारायण शास्त्री, नायनि सुब्बाराव, वसवराजु अप्पाराव तथा नणूरि सुब्बाराव आदि तेलुगु की स्वच्छन्दतावादी काव्य-धारा के कवियों ने नारी के बाह्य सौन्दर्य को एव तज्जन्य सुख व आनन्द को व्यक्त किया है।

जयशंकर प्रसाद ने नारी-सौन्दर्य के बाह्य एवं आन्तरिक पक्षों का समाहार कर दिया। प्रसाद ने “अक्षु” की नायिका के रूप-सौन्दर्य का अत्यन्त मनोहारी-विषय नयनों के समक्ष रख दिया है।

“याँपा या विष्णु को किसने इन काली जंजीरों से,
मणिवाले कलियों का मुल बयो भरा हुआ हीरो से।
काली आँखों में कितनी यौवन के मद की लाली,
मानिक मदिरा से भर दो किसने नीलम की ध्याली।”

१. “A thing of beauty is a joy for ever”.. Keats

२. जयशंकर प्रसाद : “अक्षु” पृ० २१।

उपयुक्त पंक्तियों में "आँसू" की नायिका के बाह्य रूप के वर्णन के साथ आन्तरिक सौन्दर्य का अंकन भी द्रष्टव्य है। कामायनी में श्रद्धा का सौन्दर्य भी रूपगत होते हुए भी आन्तरिक-मौन्दर्य-चेतना एवं प्रकाश से ओत-प्रोत है। यथा —

"हृदय की अनुकृति बाह्य उदार, एक लम्बी काया उन्मुक्त;
मधुपवन, जोड़ित ज्यों दिगु-साल, सुशोभित हो सौरभ संपुक्त।"

"नील परिधान बीच सुकुमार खुल रहा मृदुल अघबुल अंग
खिला हो ज्यों बिजली का कूल, मेघ बन बीच गुलाबी रंग।
आह, वह मूल, पश्चिम, के व्योम बीच जब घिरते हों घनश्याम;
अरण रवि मण्डल उनको भेद दिखाई देता हो छविश्याम।

घिर रहे थे धुंधराते बात, अंस अवलम्बित मूल के पास;
नील घन शावक से सुकुमार, मुधा भरने को विधु के पास।"

कविबर निराला ने भी नारी के बाह्य रूपगत मौन्दर्य पर भुत्प होकर उसका चित्रण किया है। मुमित्रानन्दन पन्त ने भी अनेक नारी-भूतियों के रूप-मौन्दर्य को अपने काव्य में बिखेर दिया है। ग्रन्थ की नायिका, आँसू की बालिका, भावी पत्नी, अप्सरा तथा ग्राम-पुवती आदि नारी-भूतियों के रूपगत सौन्दर्य के नयनाभिराम चित्र उपस्थित किये गये हैं। ग्रन्थ की नायिका के रूप-मौन्दर्य को निहार कर कवि अनन्त आनन्द का अनुभव करने लगता है। कवि के ही शब्दों में—

"लाज की मादक सुरा तो लालिमा
फैल गालों में, नवीन गुलाब-से,
छलकती थी जाड़ तो सौन्दर्य की
अघबुले सस्मित गड़ों से, सीप-ने—
(इन गड़ों में रूप के आवर्त-ने—
धूम फिर कर, नाव-से कित के नयन
हैं नहीं डूबे, भटक कर भटक कर,
भार से डब कर तरण सौन्दर्य के ?)"

ग्रन्थ की नायिका का उपयुक्त रूप-सौन्दर्य कवि को इतना आकृष्ट कर लेता है कि उसे उन्होंने काव्य में गाकार कर दिया है।

महादेवी भी नारी के रूपगत सौन्दर्य के प्रति चिर जागरूक रही हैं। निम्न-लिखित पंक्तियों में वह एक सघनता रूपि का सौन्दर्य अंकित करती हैं—

१. अपरांकर प्रताप "श्रद्धा" सर्ग। कामायनी। पृ० ४२-४३।

२. मुमित्रानन्दन पन्त : पल्लविनी। तृतीय संस्करण। पृ० ३८-३९।

“रूपति तेरा घन-केस-पाश ।

इयामल श्यामल कोमल कोमल

सहराता सुरभित केस-पाश ।

नभ गंगा की रमत धार में

धो आई क्या इन्हें रात ?

कम्पित हैं तेरे सजस अंग,

सिहरा सा तन है सघस्नात ।

भोगी अलकों के दोरों से

धूतीं धुँद कर विविध ज्ञात ।”

इसी प्रकार हिन्दी के डा० रामगुमार वर्मा, रामचारीमिह दिनकर तथा बच्चन आदि स्वच्छन्दतावाद के परिवेष्ट में आने वाले कवियों के काव्य-जगत में नारी के रूपगत सौन्दर्य तथा उसकी मादक एव मध्य अनुभूति के दृष्टांत उपलब्ध हो ही जाते हैं ।

तेलुगु स्वच्छन्दतावाद के कवियों ने भी नारी के रूप-सौन्दर्य का एवं सज्जन्य आनन्दानुभूति का वर्णन किया है । गुरजाड अप्पाराव, विश्वनाथ सखनारायण, देवुल-पल्लि कृष्ण शास्त्री, वेदुल मयनारायण शास्त्री, नायनि गुम्भाराव तथा तत्त्वा-यशभुत शिवशंकर शास्त्री आदि स्वच्छन्दतावादी काव्य धारा के प्रमुख कवियों ने नारी के रूप-दर्शन से आनन्द का अनुभव किया तथा नारी-सौन्दर्य का अकन अपने काव्य में किया । गुरजाड अप्पाराव ने “सखणराजु कल” (सखणराजु का स्वप्न) नामक कविता में एक अछूत बालिका के रूप-सौन्दर्य का वर्णन इस प्रकार किया है:—

“अर्घ्य छुते मयनों से

सहराती बिखरी अलकों से

अपनी निर्भय औं गर्वोली

इटाताती चातों से—”

वह उन्मद यौवन-भार-नत अछूत बाला राजा को अपनी ओर खींच लेती है । शिवशंकर शास्त्री अपनी प्रेयसी के रूप-सौन्दर्य पर मुग्ध होकर उसकी एक भगिमा का मयनाभिराम चित्र यो प्रस्तुत करते हैं—

१. महादेवी वर्मा : आधुनिक कवि—भाग १। छटा संस्करण । पृ० ५५ ।

२. “अरमोगिडिचन कन्नुगवतो

चेदरि याडेडि मुंगुदलतो

वेदुष घेरगनि विकमोष्पिन

वेडगु नडकलतो—”

—गुरजाड अप्पाराव । सखणराजु कल । “मुत्थाल सरालु ।” पृ० १५ ।

“अर्धोन्मीलित कर सोचन ओं
कमल-बदन लज्जा से नत कर
कोमल चंचल स्वर्ण-सता-सो
तुम चली सौध के भीतर ॥”

कविवर नायनि मुखाराव को भी उसकी प्रेयसि का रूप-सौन्दर्य मोह लेता है। कवि उसके मोन्दर्य-भार से दबकर आत्म-विमोह होकर यों वर्णन करते हैं—

“किसलय के पीछे छिपे हुई
कलिका की छूतिमय आभा-सो
अस्फुट अषरों की ओट लिए
आँसु मिघौनी करती मुसकान ।
परिमल के उच्छ्वास और
निश्वास-पवन झोंकों से उद्देतित
जलधि-तरंगों-सा उठ गिरकर
शोभित होता जो तेरा उर का स्पन्दन
कहे बिना ही कह जाता तुमको जलधि प्रणय का ।”

इसी प्रकार विदधनाथ सरयनारामण, देवुलपत्ति कृष्णशास्त्री, वेदुल सरय-
नारायण शास्त्री, दुबूरि रामिरेड्डी, रायप्रोलु मुख्याराव आदि तेलुगु के

१. “कानुलरमोद्धिच आनन कमल मल्ल
रम्ममुगवालिच लज्जाभिराम गतिनि
ललित भंगम कांचन ललिक रोति
हर्म्य भागम्भु लोनिकि भरिणिनायु ।”
—तल्लावड्डुल सिद्धांकर शास्त्री । “हृदयेश्वरी” पृ० १० ।
२. ‘तलिच टाडुल घाटुन गुलुकु मोल्ल-
मोग चिलिकेड तेलिकान्ति निम्बु करणि
विरिसि विरिपनि पदेवुल वेनुक जेरि
मोलक चिरुनय्यु दागिनिमूत साडु
परिमलोच्छ्वास निश्वास पवन मुनुकु
कडलि तरणविधान निस्कडक लेचि
पडुनु सोगमिचु मोयुरोवतेनम्भु
प्रणय जलधि वोवुनु जेपंकय चेप्पु ।”
—नायनि मुखाराव : मोमडुनि प्रणय यात्रा । पृ० २६ ।

स्वच्छन्दतावादी कवियों के काव्य-सौक्य में नारी का रूपगत सौन्दर्य और उसकी अनुभूति से निष्पन्न आनन्द का चित्रण मिलता है।

[अतः अन्त में यह कहा जा सकता है कि हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने नारी के रूप-सौन्दर्य को देखकर अपरिमित आनन्द] का अनुभव किया और अपने भाव-प्रवण एवं कल्पनाशील प्रवृत्ति के कारण उसका अंकन भी अपने काव्य में किया है। दोनों भाषाओं के कवियों में अनेकों के वर्णन अत्यन्त सूक्ष्म एवं विरल भी बन पड़े हैं। ये कवि नारी के रूप-सौन्दर्य की अनुभूति तक ही अपने को सीमित नहीं रखना चाहते; अतः वे नारी के मानसिक या आंतरिक-सौन्दर्य पर मुग्ध हुए हैं।

प्रसाद और पंत ने नारी के आन्तरिक सौन्दर्य के प्रति गहरी संवेदना प्रकट की है। प्रसाद ने आँसू की नायिका तथा थड़ा के बाह्य-सौन्दर्य के साथ आंतरिक सौन्दर्य का भी वर्णन प्रस्तुत किया है। पंत ने नारी के आंतरिक सौन्दर्य पर रीसकर उसका चित्रण यों किया है—

“सरलपन ही था उसका मन,
निरालापन था आसूषण,
कान से मिले अजान नयन,
सहज था सजा सजीला तन”^१

“कपोलों में उर के मृदु भाव
अघण नयनों में प्रिय बर्ताव,
सरल सकेतों में संकोच,
मृदुल अधरों में मधुर दुराव।
उषा का था उर में आवास,
मुकुल का मुस में मृदुल विकास।
छाँदनी का स्वभाव में मास
विचारों में बच्चों के साँस।”^२

तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों में गुरजाड अप्पाराव, रामप्रोलु मुन्नाराव, दुधूरि रामिरेड्डी आदि कवियों ने नारी के मानसिक या आंतरिक सौन्दर्य पर मध्यक् प्रकाश डाला है। गुरजाड अप्पाराव की ‘पूर्णम्मा’ और ‘कन्यका’, रामप्रोलु मुन्नाराव की ‘स्नेहलता देवी’ तथा दुधूरि रामिरेड्डी की ‘नलजारम्मा’ ने अपने

१ सुमित्रानन्दन पंत : उच्छ्वास । पल्लविनी । तृतीय संस्करण-पृ० ६३ ।

२ सुमित्रानन्दन पंत : ‘आँसू’ । पल्लविनी । तृतीय संस्करण पृ० ७६ ।

प्राणों का भी उत्सर्ग कर त्याग एवं नलिदान की जो उज्ज्वल आदर्श की प्रतिमा खड़ी कर दी है, उससे ही भारतीय नारी के मानसिक-सौन्दर्य का परिचय अपने आप मिल जाता है। अंत में इतना ही कहना पर्याप्त है कि हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवि नारी के मानसिक-सौन्दर्य से भी पर्याप्त अभिभूत हुए हैं।

(२) प्रकृति—नारी और प्रकृति ही अनवर सौन्दर्य के स्रोत होने के कारण स्वच्छन्दतावादी कवि नारी-सौन्दर्य के साथ प्राकृतिक सौन्दर्य पर भी मुग्ध हुए हैं। नारी और प्रकृति ने इन कवियों को आत्म-विमोह कर दिया और उनके सौन्दर्य के सम्पर्क में आकर उन्होंने अनन्त आनन्द एवं सुख का अनुभव किया है। उस अनुभूति आनन्द एवं सुख को उन्होंने प्रकृति के सौन्दर्यमयी चित्रों के रूप में अंकित किया है। प्रकृति के दर्शन में प्राप्त आनन्दानुभूति का चित्रण हिन्दी और तेलुगु के प्रायः सभी स्वच्छन्दतावादी कवियों में मिलता है। उन्होंने प्रकृति में नारीत्व का आरोप किया है, उसके अंशस्व चित्रों का अंकन किया है, उसमें मानवीय चेष्टाओं एवं क्रिया-व्यापारों का आरोप किया है तथा अपने व्यक्तित्व को भी उसीमें समाहार कर दिया है। प्रकृति और उसका सौन्दर्य स्वच्छन्दतावादी कवियों का प्राण है। उन्होंने उसके माहुर्य का अनुभव किया और प्रकृति उनके व्यक्तित्व का एव उनकी काव्य-चेतना का एक अभिभाज्य अंग बन गयी। अतः यह अंश निर्विवाद है कि हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने प्राकृतिक सौन्दर्य से अभिभूत होकर उसको अपने काव्य में प्रमुख स्थान दिया है। हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों के "प्रकृति-चित्रण" पर आगे प्रकाश डाला जायेगा।

(क) दुःखात्मक अनुभूति

हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने अपनी अदम्य दुःखात्मक अनुभूति का प्रकाशन किया है। मानव-जीवन में दुःखात्मक अनुभूति के अनेक कारण हो सकते हैं। स्वभावतः मानव विपरीत परिस्थितियों में मानसिक असुविधा एवं दुःखानुभूति का अनुभव करता है। मानव की अभिलाषाओं एवं आशाओं की पूर्ति नहीं होती तो दुःख एवं पीड़ा उसे ग्रसित कर लेती है। अनृत अभिनायाएँ मानव-हृदय में शोभ, उद्वेग, व्यस्ततोष, विषाद, निराशा आदि दुःखात्मक अनुभूतियों को जन्म देती हैं। मनुष्य जब अपनी रागात्मक प्रवृत्तियों को जीवन में परितोष नहीं कर पाता तब दुःख एवं निराशा का अनुभव करता है। हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य में दुःखानुभूति का निम्नलिखित शीर्षकों के अन्तर्गत अध्ययन किया जा सकता है—

१. रहस्यवादी दुःखानुभूति।

२. प्रकृति चित्रण के माध्यम से दुःख की अभिव्यक्ति।

३. प्रणय-वैफल्य-जन्म दुःखानुभूति।

४. उप्यामवादी दुत्तानुभूति ।

५. स्वतंत्र रूप से दुत्तानुभूति की अभिव्यक्ति ।

(घ) रहस्यवादी दुत्तानुभूति :—अतीतिक परीक्षा सत्ता की आध्यात्मिक अनुभूति रहस्यवाद की प्रमुख विशेषता है । रहस्यात्मक अनुभूति भारतीय अध्यात्म चिन्तन में कोई नवीन विषय नहीं । भारतीय अध्यात्म चिन्तन के मूलधोत उपनिषदों की रहस्यवादी उक्तियाँ ही हैं । ये रहस्यात्मक अनुभूतियाँ बुद्धि बाह्य नहीं हैं और उनका सम्बन्ध आन्तरिक अनुभूति से है । भारत में आधुनिक रहस्यवाद का जन्म रवीन्द्र की "गीताञ्जलि" (१९१३) से माना जाता है । उपनिषदों का अध्यात्मवाद, वेदान्त का अद्वैतवाद, बौद्ध-दर्शन या दुत्तवाद और सूफियों की प्रणयानुभूति की मादधता की ग्रहण कर लाक्षणिक तथा प्रतीकारमक ढंगों में रचित काव्य को रहस्यवाद कहा गया है ।

अध्यात्मवाद भौतिक समृद्धि के विरोधी होता है । इसी कारण रहस्यवादी कवि का जीवन और जगत के प्रति दुत्तवादी दृष्टिकोण को अपनाता स्वाभाविक है । इसके अनिरिक्त रहस्यवादी गीतों में वैयक्तिक निराशा, पीड़ा, विषाद आदि दुत्तात्मक अनुभूतियों का भी चित्रण मिलता है । आत्मा को प्रेयसी तथा परीक्षा सत्ता को प्रियतम मानकर आत्मा का प्रणय-निवेदन उमी प्रकार किया गया है, जिस प्रकार लौकिक प्रेयसी और प्रियतम के प्रणय में हुआ करता है । अतः वैयक्तिक प्रणय-निराशा तथा दुत्तानुभूति को रहस्यवादी गीतों में प्रमुख स्थान मिला है ।

रहस्यवाद हिन्दी की स्वच्छन्दतावादी काव्य-धारा की एक प्रमुख प्रवृत्ति होने के कारण रहस्यवादी दुत्तानुभूति का चित्रण उसमें पर्याप्त मात्रा में प्राप्त होता है । इसके विपरीत तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य में न रहस्यवाद का कोई अस्तित्व है और न उसकी दुत्तानुभूति का । इसके दो कारण प्रतीत होते हैं । जैसे तो तेलुगु की काव्य-परम्परा में कबीर, जामसी जैसे रहस्यवादी कवियों का प्रादुर्भाव नहीं हुआ था जितने तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवि प्रेरणा एवं प्रभाव ग्रहण कर सकते थे । दूसरा कारण यह है कि तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों पर सूफियों का प्रेम-दर्शन, बौद्ध दर्शन का दुत्तवाद तथा रवीन्द्र की "गीताञ्जलि" का प्रभाव नहीं था, यदि हो तो भी अल्पतः गीण रूप में । हिन्दी के स्वच्छन्दतावादी कवियों में प्रसाद, पत, निराला, महादेवी वर्मा, डा० रामकुमार वर्मा, तथा तारा पाडेय के गीतों में रहस्यवादी दुत्तानुभूति के कई उदाहरण प्राप्त होने हैं । महादेवी वर्मा रहस्यवादी दुत्तानुभूति के अन्त में अन्य सभी कवियों को पीछे छोड़ देती है । निस्सन्देह महादेवी वर्मा हिन्दी रहस्यवाद की आलोक स्तम्भ हैं और उनके गीतों में दुत्तानुभूति एवं वेदना का स्वर इतना मर्मतिक है कि सारा विश्व उसके कर्ण उद्गारों में डूब जाता है । वह वास्तव में "नीर भरी दुत्त की बढती" है ।

(घ) प्रकृति-चित्रण के माध्यम से दुख की अभिव्यक्ति:—हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने प्रकृति का मानवीकरण करके उस पर वैयक्तिक अनुभूतियों का आरोप किया है। वैयक्तिक दुस्मानुभूति के समय इन कवियों ने सागर को व्यथा में चीत्कार करते हुए सुना है तथा कवियों के कपोलों पर आँसुओं को देखा है। इन कवियों ने अपनी दुःखात्मक अनुभूति की व्यञ्जना करने के लिए प्रकृति का उपयोग किया है।

प्रकृति-चित्रण के माध्यम से स्वच्छन्दतावादी कवियों ने अपनी गहरी दुःखात्मक अनुभूति की व्यञ्जना की है, जिसका अध्ययन निम्नांकित शीपों के अन्तर्गत किया जा सकता है—

- (१) जीवन-संघर्ष से प्रकृति की ओर पलायन।
- (२) प्राकृतिक वस्तुओं के प्रति गहरी संवेदना।
- (३) दुस्मानुभूति का प्रकृति पर आरोप।
- (४) अभावमय दृश्यों के द्वारा दुस्मानुभूति की व्यञ्जना।
- (५) दुस्मानुभूति की अवस्था में प्रकृति-निरीक्षण।

(१) जीवन-संघर्ष से प्रकृति की ओर पलायन :—मनुष्य जीवन-संघर्ष में अपने को पराजित पाता है तो उसका विश्वास सामाजिक म्हाय से उठ जाता है। यह संसार के किसी एक स्थान में सन्तुष्टता पाना चाहता है। समाज की निष्ठुरता से आहत अंग्रेजी स्वच्छन्दतावादी के कवि शैली का रचन है कि वह जीवन के कठिनों में पड़ गया और रैन की धारों उसके शरीर से बह रही है।^१ कीट्स ने भी कटु विश्व के नियम से आहत होकर कहा है कि यह बही स्थान है जहाँ युवक पांडुर बन जाता है, तथा काया दुर्बल होने के पश्चात् उसकी मृत्यु होती है।^२ इसी प्रकार हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवि भी जीवन-संघर्ष से मुक्ति पाकर प्रकृति के रमणीय दृश्यों के बीच खो जाना चाहते हैं। सामाजिक-जीवन से विरक्त होकर रामनरेश त्रिपाठी का “वधिक” प्रकृति की गोद में विश्राम करने की कामना प्रकट करता है :—

“चारों ओर यहाँ पर विस्तृत केवल दुख ही दुख है।
दुख का है यह जाल, दीखता यहाँ शनिक जो मुस है।
माया है, मिथ्या, भ्रमदृष्टा, घोर प्रलोभन छल है
वह संसार विषाद, निराशा का बस शोड़ा स्यल है।

1. “I fall upon the thorns of life ! I bleed !”Ode to the West Wind : P. B. Shelley.
2. “where the youth grows pale sceptor thin and dies ”.... Ode to Nightingale : John Keats.

इसी तरह की प्रवृत्ति कम या अधिक मात्रा में सभी स्वच्छन्दतावादी कवियों में मिलती है।

(२) प्राकृतिक वस्तुओं के प्रति गहरी संवेदना—कवि के मन की दुःखानुभूति प्राकृतिक परिवेश में अपने को प्रकट करती है। दुःखानुभूति के अवसर पर कवि अधिक संवेदनशील बन जाता है और वह प्रकृति के हर एक दृश्य को सहानुभूति से देखता है। स्वच्छन्दतावादी कवि का व्यथित हृदय एक मुरझाये हुये फूल को देखकर दुःख का अनुभव करता है। महादेवी की संवेदनशीलता निम्नलिखित पंक्तियों में साफ़ार हो चली है—

“सो रहा अब तू घरा पर, शुष्क बिछराया हुआ
गन्ध कोमलता नहीं मुझमंजु मुरझाया हुआ।
+ + +
कर दिया मधु और सौरभ दान सारा एक दिन,
किन्तु रोता कौन है तेरे लिए दानी सुमन।”^१

बच्चन भी एक टूटते हुए तारे को देखकर दुःखानुभूति का अनुभव करते हैं—

“देखो, टूट रहा है तारा।
हुआ न उदुगन में क्रन्दन भी,
गिरे न आँसू के डो कण भी,
किस के उर में आह उठेगी होगा जब सधु अन्त हमारा।”^२

देवुनल्लि कृष्णदास्त्री एक मुरझाये हुये फूल के प्रति गहरी संवेदना प्रकट करते हैं। फूल की करुण दशा देख कर कवि यों दुःख का अनुभव करते हैं :—

“मुरझाया क्या छोटा फूल ?
अपनी मुग्धा को क्या उसने
त्यागी हैं सब आकांक्षायें ?
अपनी सारी सुपमा, मृदुता
मिट्टी में क्या लीयी उसने।”^३

१. महादेवी वर्मा : “भुसाँया फूल” (१९२३ जनवरी) नीहार, पृ० ४४।

२. हरिवंश राय बच्चन : निशा-निमग्न्यण, (१९३७-३८) शीत संख्या ३२, पृ० ५६।

३. “चिन्निपूवे घाडेना

तन कान्ने बलपुल घाडेना

तन चिन्ने लन्निपु वन्नेलन्निपु

मन्नुलो गोत्पोयेना ?—श्रीदेवलपल्लि कृष्णदास्त्री कृतुलु - पृ० ४१।

कृष्णशास्त्री रजनी के अंचल में छिपे नक्षत्रों को विपादपूर्ण छुतियाँ टपकाते हुये देखते हैं—

“काजल-सी साड़ी से कर शृंगार
पाँसे धारण कर आती है रजनी
जिसके तिमिरांचल के झोंके से
उड़ु-मणि जो बितर गयी है,
वही विपादमयी छुतियाँ टपकाती है।”

कृष्णशास्त्री पूल को दुर्भर विपाद में तुहिनाथ विन्दुओं को दुलकाते हुते पाते हैं। तेलुगु के अन्य स्वच्छन्दतावादी कवियों में भी यह प्रवृत्ति कहीं-कहीं अत्यन्त गौण रूप में ही प्राप्त होती है।

(२) दुखानुभूति का प्रकृति पर आरोप—स्वच्छन्दतावादी कवियों ने अपनी दुखानुभूति का प्रकृति पर आरोप किया है। गुमिनानन्दन पन्त निर्मरिणी के कलकल नाद को सुनकर दुखानुभूति का यों आरोप करते हैं—

“अलि ! यह क्या केवल बिलसावा,
भूक-ध्याया का मुलर-भुलाव ?
अथवा जीवन का बहलाव ?
सजल आँसुओं को अबल।”^३

निर्मरिणी के कल-कल नाद में “भूक ध्याया” को पाना तथा उसके प्रवाह को ‘आँसुओं की अंचल’ के रूप में देखना बहि की दुखानुभूति की मानसिक अवस्था के अनुकूल पड़ने है। दुखानुभूति स्वच्छन्दतावादी काव्य की प्रमुख विशेषता होने के कारण ये कवि प्रकृति को भी दुःखी, व्यथित एवं आनन्दहीन रूप में देखते हैं। बच्चन को अग्न्युधि और अम्बर में भी विकलता दिखाई पड़ती है—

१. “देवकलं दालिच परतेंचु रे लतांगि
काह काटुक चीर सिगार मोदव
चीकटि चेरंगु विसहन जेदरि योवक
मुडुमणि विशादपूरित थुनुनु रात्तु :—देवुलपत्ति कृष्णशास्त्री कृतुलु-पृ० ६१।
२. “जलजल रात्तु दुर्भरविपादमुनं
दुहिनाभू दिन्दुयुतं—देवुलपत्ति कृष्णशास्त्री कृतुलु पृ० १६।
३. गुमिनानन्दन पन्त : “निर्मरी” (१९२२ ई०) पत्तय, पृ० ६०।

“सहर सागर का नहीं शृंगार,
उसकी विकलता है;
अनिल अम्बर का नहीं खिलघर
उसकी विकलता है।”

तेनुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों में अधिकतर कृष्णशास्त्री में इस प्रकार की दुःखानुभूति का दर्शन होता है। कवि जलघर को सम्बोधित कर कहते हैं कि हे जलघर ! तुम कभी-कभी बड़-बड़ ध्वनियों से अपने जीवन-भार को हटाने के लिये शायद किसी से अपने दुःख की करण कहानी सुना रहे हो—

“जलघर ! जीवन के सजल-भार
कभी हटाने, अन्धों से निज
कण-कथा कहते हो शायद
कुण्ड अस्फुट मर्मर ध्वनियों में।”

कृष्णशास्त्री के काव्य में ऐसे उदाहरण बिरसे नहीं हैं।

(४) अभावमय दृष्टियों के द्वारा दुःखानुभूति की व्यंजना—स्वच्छन्दतावादी कवियों ने अपने वैयक्तिक जीवन की निराशा एवं दुःखानुभूति की व्यंजना के लिए प्रकृति के दृश्य, अभावमय तथा हासोमुख दृष्टों का सजीव चित्रण प्रीचा है। मुमिना-मन्दन पन्त ने अपनी “परिवर्तन” कविता में जैसे अमंथ्य प्राकृतिक दृश्यों का सजीव चित्रण कर दिया है जिससे कवि की आन्तरिक दुःखानुभूति का प्रकाशन होता है—

“अचिरता देख जगत की आप
शून्य भरता समीर निःश्वास,
डाकता पातों पर चुपचाप
ओस के आँसु भीताकाश;
सिसक उठता समुद्र का मन,
सिहर उठते उड़ान।”^३

१. हरिवंश राय बरधन : आकुल अन्तर (१९४०-४२ ई०) पोल संख्या १। पृ० १।

२. “प्राबुद्धमोघर स्वामि, जीवनगु
भारमु तोलंगि घोष मेघवारि बेनि
कोरि भीसोदस्तु जेणि कोनु घेयो
गोछु कोनुबुन्दव्या, योबकोषक वेस।”-दे० कृष्णशास्त्री कुतुबु । पृ० ५७।

३. मुमिनामन्दन पन्त : “परिवर्तन” (१९२७ ई०) पारसविनो । कु० सं० । पृ० ११६।

शिवमंगल सिंह "सुमन" अपने जीवन की दुस्मानुभूति की अभिव्यक्ति पतझड़ के उदासीन वातावरण के माध्यम से करते हैं—

“अब वह न सौरभ बात में,
अब वह न लाली पात में,
अवशेष यदि कुछ तो निशा के आँसुओं का हार ही
तो आ गया पतझार भी।”

कविवर नरेन्द्र शर्मा अपने निराश्रमयी जीवन की दुस्मानुभूति की व्यंजना करने के लिए अपने को “मरघट के पोपल तह” के रूप में अंकित करते हैं।^१

इस प्रकार की दुस्मानुभूति तैलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों में अधिकतर कृष्णशास्त्री में मिलती है। कविवर कृष्णशास्त्री के लिए भाद्रपद मास के अमावस की विधुत विहीन रात्रि ही प्राण है।^२ इसके पश्चात् कवि प्रकृति के कुछ दृष्टान्तों से अपने दुःख-दमित व्यक्तित्व की व्यंजना या करते हैं—

“रात्रि-गर्भ में तम-छाया-सी
तमस्-हृदय में उलूक-रस-सी

निज विषाद में दिशा रहा मैं।”

१. शिवमंगल सिंह “सुमन”: “लो आ गया पतझड़”, हिल्सोल (१९३७ ई) पृ० ६५।

२. “मैंने उठती लपटें देखीं

देखी मुसती जीवन-ज्वाला,

देखे मैंने नयन उमड़ते

औं मूखी दृग-जल की माला;

सब नश्वर, मैं ही शाश्वत हूँ,

मैं मरघट का पोपल तह हूँ :- नरेन्द्र शर्मा : प्रवासी के गीत । पृ० ५८ ।

३. “नाकु प्राणमे मेरपुने लेक मुन्न

भाद्रपदमासामुन नमावाक्ष्य रात्रि”—श्री दे० कृष्णशास्त्री कुतुबु पृ० ११० ।

४. “रेवि कडपुन चोकटि चाय मोले

तमसु टेइव दिवांघ गीतमु विषान

नाविषादमुलो दागिताड नेले” । श्री दे० कृष्णशास्त्री कुतुबु । पृ० ११० ।

(५) दुःखानुभूति की अवस्था में प्रकृति निरीक्षण :—दुःखात्मक अनुभूति के समय कवि की मानसिक अवस्था अत्यन्त महत्वपूर्ण होती है। दुःखानुभूति के समय कवियों ने प्रकृति के अभावमय व्यापारों पर ही दृष्टिपात किया है। रात्रि की नीरवता, अन्धकार और निर्जनता में कवि अपने जीवन की मूल्यता, निराशा तथा एकाकीपन का साम्य पाकर चौंकार कर उठता है। इस प्रकार दुःखानुभूति की मानसिक अवस्था के अनुकूल ही प्राकृतिक त्रिया-कलापों का निरीक्षण करता है। हिन्दी के सभी स्वच्छन्दतावादी कवियों के काव्य में इस प्रकार की दुःखानुभूति का चित्रण मिलता है।

जयशंकर प्रसाद के “कामायनी” काव्य में मनु यद्धा में विरक्त होकर मारम्बत प्रदेन जाने के पूर्व एक रात यों सोचने लगता है—

“जीवन निशेय के अन्धकार।

तू घूम रहा अभिलाषा के नव ज्वलन धूम सा दुर्निवार

जिसमें अपूर्ण लालसा, कमक, चिनगारी सौ उठती पुकार

× × × ×

धन नील प्रतिध्वनि नभ अपार^१।”

उपयुक्त पंक्तियों में मनु के मानव की दुःखात्मक अनुभूति का चित्रण मिलता है। कविवर सुमित्रानन्दन पंत दुःखानुभूति की अवस्था में प्रकृति के अंगों को दुःखानुभूति की लपेट में ले लेते हैं—

“हेल रोता है चकोर इधर, यहाँ

तरसता है तृपित छातक बारि को,

वह, मधुप बिघ कर तड़पता है, यही

नियम है संसार का, रो हृदय, रो^२।”

कवयित्री महादेवी वर्मा अपनी दुःखानुभूति की अभिव्यक्ति करने के लिए प्राकृतिक उपकरणों का उपयोग करती है। वे कहती हैं—

में नीर भरी दुल की बदली।

स्पर्दन में चिर निस्पन्द बसा

क्रन्दन में आहत विश्व हँसा,

१. जयशंकर प्रसाद : “इडा संग”, “कामायनी”। पृ० १३०।

२. सुमित्रानन्दन पंत : “पन्थि”, पल्लविनी। तृतीय संस्करण। पृ० ४४।

मयनों में हीपर ने जगते
पतकों में निरांरिणी मयनों^१ ।"

तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों में इस प्रकार की दुःखानुभूति कृष्णशास्त्री के विशेष रूप से मिलती है। कवि कभी अपने को मृग विषयिणी के हृदय में वेदना की रेखा मानते हैं,^२ और कभी यह जीवन में आनायास के उठने देगकर उगी प्रकार काँप उठता है जिन प्रकार उदयादि से पारो ओर फैलते हुए प्रकाश का देगकर जलूर पयरा उठता है।^३

अन्त में निष्कर्ष यह निरूपण है कि उपर्युक्त सभी स्थलों पर प्रकृति-विवरण का अर्थता कोई पृथक् अस्तित्व नहीं है। यह केवल स्वच्छन्दतावादी कवियों की दुःखानुभूति को ध्यस्त करने का एक मजान साध्यम मान है।

(ग) प्रणय-वैफल्य जन्म दुःखानुभूति

स्वच्छन्दतावादी काव्य में प्रणय-वैफल्य-जन्म दुःखानुभूति की अभिव्यक्ति प्रचुर मात्रा में पाई जाती है। संयोग-वश की अपेक्षा वियोग-वश अनुभूति की तीव्रता को व्यक्त करने के लिए अत्यन्त उपयुक्त है। दुःखानुभूति की तीव्रता वियोग-वश से उतनी मार्मिकता के साथ व्यंजित नहीं की जा सकती जिनकी प्रणय की असफलता तथा असफलताजन्म निराशा के प्रसंग में।

हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों की प्रणय-वैफल्य-जन्म दुःखानुभूति के अध्ययन करने के पूर्व उनकी प्रणय-निराशा के मनोवैज्ञानिक आधार पर प्रकाश डालना अत्यन्त आवश्यक है। मूलतः अपनी प्रकृति के अनुसार स्वच्छन्दतावादी कविता जीवन की कविता है और उसके स्रष्टा युवक कवि। शभव है कि अत्यन्त भाव-प्रवण एवं कल्पनाशील होने के कारण युवक कवियों के प्रणय-वैफल्य ने काव्य में दुःखानुभूति का स्वरूप धारण किया। यह भी सम्भव है कि जिस दुःखानुभूति की मार्मिक अभिव्यक्ति मिलती है उसका सर्वथ कवि के वैयक्तिक जीवन से कुछ भी न हो। प्राचीनकाल से कवियों ने अपने काव्य को अधिक संवेदनशील बनाने के लिए

१. महादेवी वर्मा : आधुनिक कवि । भाग १ । गीत संपदा ६१ । पृ० ८६ ।

२. "ऐ नोक वियोगशालिनी हृदय राग
वेदना रेख,....." श्री दे० कृष्णशास्त्री कतुलु—पृ० १०६ ।

३. "मड़ मड़ मड़कि पोदु जीवनपु मोनल
नेन्नडे नासकल तल मेल्तेनेनि
उभयसंध्याचलमुल नेदी वेलुंगु,
बल्लुग बसवरपोनु दू कम्मु सोले" ।—श्री दे० कृष्णशास्त्री कतुलु । पृ० ११० ।

दुस्वार्थक अनुभूति को अधिक मात्रा में अभिव्यक्ति दी । परन्तु हिन्दी और तेलुगु के अधिकांश स्वच्छन्दतावादी कवियों के वैयक्तिक जीवन में प्रेम-वैफल्य के दृष्टान्त स्पष्ट दिखाई पड़ते हैं । युवक स्वच्छन्दतावादी कवियों की प्रणय-वैफल्य-जग्य दुस्वार्थक अनुभूति के आधार को निर्धारित करने के लिए निम्नलिखित दो पहलुओं पर दृष्टि-पात करना आवश्यक है ।

(अ) युवकों की मानसिक अवस्था ।

(आ) युवकों के मन में दुस्वानुभूति को उत्पन्न करने वाली सामाजिक परिस्थितियाँ ।

(अ) युवकों की मानसिक अवस्था: युवावस्था में कोमलता एवं भावुकता के आधिपत्य के कारण प्रकृति एवं नारी के सौन्दर्य की ओर युवक आकर्षित हो जाते हैं । सौन्दर्य की आराधना और आत्म-वलिदान की भावना उनमें अधिकांश पायी जाती है । यदि उनकी उमर कोमल वृत्तियाँ आहत हो जानी हैं तो वे अनन्त पीडा का अनुभव करने लगते हैं । उनका मानस विचलित हो उठता है और प्रेम के क्षेत्र में हारने वाला युवक संसार की ओर से एक प्रकार विरक्त हो जाता है । स्वभाव में कल्पनाशील एवं भाव-प्रवण होने के कारण युवक प्रणय के क्षेत्र में हृदय का पूर्ण समर्पण चाहता है जो उसे वास्तविक जीवन में मिलना कठिन है । अतः प्रणय-व्यापार की अमफलता उनकी दुस्वानुभूति को सी युना बड़ा देती है और वह काव्य में दुस्वानुभूति की भासिक व्यंजना करने लगता है । एक अमफल प्रेमी बड़ी सरलता से कवि बन जाता है ।^१ महाकवि दोषसपिण्ड ने प्रेमी और कवि को एक ही परिधि में रच दिया है ।^२

(आ) युवकों के मन में दुस्वानुभूति को उत्पन्न करने वाली सामाजिक परिस्थितियाँ:—स्वच्छन्दतावाद के अधिकांश कवि अंग्रेजी शिक्षा प्राप्त कर चुके थे । ये कवि प्रवृत्ति से स्वच्छन्द होने के कारण भर्षादावादी अधिकारियों के अधीन रहना

१. “दियीली होया पहिला कवि,
आह से उपजा होया गान;
उमड़ कर आँसों से बुपचाप
बहो होगी कबिता अनजान ।

—सुमित्रानन्दन पन्त : ‘आँसू’ (१९२१ ई०) पल्लविनी । तृतीय संस्करण । पृ० ७३ ।

२. “The poet, the lunatic and the lover are all of imagination, compact.” —Shakespeare—Midsummer, Night’s dream.

नहीं चाहते थे। इसके अतिरिक्त स्वच्छन्दतावादी युवक कवि प्रणय-व्यापार में सामाजिक बन्धनों एवं रूढ़ियों को स्वीकार करना नहीं चाहता था। वह युवक और युवती के स्वच्छन्द प्रणय का समर्थक था। भारत की सामाजिक व्यवस्था युवती और युवकों के स्वच्छन्द प्रणय को सहन नहीं कर सकती थी। ऐसी दशा में युवकों के प्रणय-व्यापार में असफलता की ही अधिक सम्भावना थी।

नवयुवक अपने प्रणय-व्यापार में जाति, कुल का कोई बन्धन स्वीकार करना नहीं चाहता था, जबकि भारत का रूढ़िवादी समाज किसी भी परिस्थिति में स्वच्छन्द प्रणय को स्वीकार करने को प्रसन्न नहीं था। समाज की इन परिस्थितियों ने युवकों को उदासीन, दुःखवादी एवं व्यक्तिवादी बना दिया।

भारत में विश्वविद्यालय के वातावरण में युवक और युवतियों के पारस्परिक सम्पर्क के कारण प्रणय-सम्बन्ध भी यदि हो जाने थे तो समाज उनका कोई सम्मान नहीं करता था। युवक और युवती की इच्छाओं के विरुद्ध उनका विवाह अन्य दूसरे के साथ हो जाता था। हाना प्रेमियों के पाम दुःख एवं विवाद को भेजने के अतिरिक्त अन्य और कोई चारा नहीं था। कुछ युवक एवं युवतियों का विवाद इतना बढ़ जाता है कि वे उसके भार को सहन भी नहीं कर सकते और इसी कारण मृत्यु-कामना भी उनमें जगने की अधिक सम्भावनाएँ थी।

प्रणय-विफलता मर्यादा विवाह के पूर्व ही नहीं मिलाती, प्रत्युत उसका अनुभव दाम्पत्य जीवन में भी सम्भव था। भारतीय समाज की वैवाहिक प्रथा में दाम्पत्य-जीवन की असफलता की ही अधिक सम्भावनाएँ हैं। सामाजिक बन्धनों तथा आर्थिक परिस्थितियों के कारण योग्य कन्या का योग्य घर से विवाह नहीं होता था या योग्य घर का योग्य कन्या से। अतः युवकों को अभीष्ट जीवन-साथिन मिलना भी कठिन हो जाता था जिसके फलस्वरूप प्रणय-विफलता की अधिक सम्भावनाएँ रह जाती थी।

अन्त में यही कहा जा सकता है कि स्वच्छन्दतावादी काव्य में प्रणय-विफलता-जन्य दुःखानुभूति का आधार अनृप इच्छाएँ व अभिलाषाएँ तथा दमित आकांक्षाएँ ही हैं।

(ग) हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों की प्रणय-विफलता-जन्य दुःखानुभूति — उपर्युक्त गृष्टमूर्ति के साथ हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों की प्रणय-विफलता-जन्य दुःखानुभूति पर विचार किया जाय।

हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने प्रणय-विफलता-जन्य दुःखानुभूति का विशेष रूप में ज्ञान किया है। जयशंकर प्रसाद के “अश्रु”, सुमित्राशरण पंत के “पवि”, “अश्रु”, “उच्छ्वास”, महादेवी के “नीहार”, नरेन्द्र शर्मा के “प्रयासों के मोत”, बच्चन के “एकान्त मगन”, देवुलपत्ति कृष्णदास के “दृष्टि पत्रम्”,

“प्रवासमु”, “उर्वशी”, तत्त्वावद्भुज शिवसंकर शास्त्री के “हृदयेदवरी”, नायनि मुत्ताराव के “सोमद्विनि प्रणय यात्रा”, वेदुल सत्यनारायण के “दीपावली”, तथा रिद्व-नायन सत्यनारायण के “गिरिकुमारनि प्रेम गीतालु”; तथा, “बरतक्षमी त्रिशति”, आदि काव्यों में उन कवियों की वियोगजन्य या प्रणय-वैफल्य-जन्य दुःखानुभूति या सांगोपांग वर्णन मिलता है।

उपरोक्त स्वच्छन्दतावादी काव्यों में प्रणय-वैफल्य-जन्य दुःखानुभूति का चित्रण प्रथम पुरुष की दृष्टि में किया गया है। दुःख-गीतों या प्रणय-गीतों का नायक स्वयं कवि ही है। प्रायः जैसा देखा जाता है कि कवि का किसी लज्जामयीता सुन्दरी के साथ परिचय हो जाता है और नयनों की भाषा में हृदयों का आदान-प्रदान चलता है। उसके पश्चात् कवि प्रणय-व्यापार में रूचि होकर पीड़ा का शिकार बन जाता है। कुछ कवियों ने प्रणय-वर्चन तक की व्यञ्जना नहीं की।

जयशंकर प्रसाद “आँसू” में अतीत कालीन प्रणय की स्मृतियों में डूब जाते हैं। कवि अतीत के संभव पर आँसू बहाने लगता है। वे कहते हैं—

“जो घनोभूत धोड़ा थी
मस्तक में स्मृति-सी छापी
दुःख में आँसू बनकर
वह आज बरसने आयी।”

कवि ने आँसू में अपनी प्रेयसी के प्रति अनन्य अनुराग प्रकट किया है। उसकी वियोगजन्य दुःखानुभूति के भार से कवि दब जाता है। परन्तु कवि कहीं-कहीं प्रणय-वर्चन की व्यञ्जना भी करता है—

“छलना थी तब भी मेरा
उस पर विश्वास घना था।”

प्रणय-वर्चित होते हुए भी कवि उस पर गहरा विश्वास रखता था। प्रसाद की उपर्युक्त पंक्तियाँ देखकर पियर की उसी प्रकार की पंक्तियों से मिल सकती हैं।^१

शुमित्रानन्दन पन्त ने ‘ग्रन्थि’, ‘आँसू’ और ‘उच्छ्वास’ में अपनी प्रणय-वैफल्य-सता तथा लज्जजन्य दुःखानुभूति की मार्मिक व्यञ्जना की है। कवि अपनी प्राण-प्रिया का विवाह किसी अन्य के साथ होने देखकर क्रन्दन करने लगते हैं—

१. जयशंकर प्रसाद : “आँसू” । एकादश संस्करण : पृ० १४ ।
२. जयशंकर प्रसाद : “आँसू” । पंचम संस्करण : पृ० २४ ।
३. “I doth believe her though I know she lies”—Shakespeare.

“हाथ मेरे सामने ही प्रणय का
ग्रन्थि बन्धन हो गया, वह नव कमल
मधुप-सा मेरा हृदय लेकर, किसी
अन्य मानस का विमूषण हो गया।”

कवि प्रेम-विफलता के पश्चात् आत्म-अकिंचनता का अनुभव करता है। उसे ऐसा प्रतीत होता है कि उसे और कोई काम्य वस्तु इस ससार में नहीं है। वह रो-रोकर अपने हृदय के भार को हल्का करना चाहता है। वह अपने हृदय को सम्बोधित कर कह उठता है—

“धर, हृदय ! सब भीति तू कांता है,
उठ, किसी निर्जन विपिन में बंठ कर
अधुओं की बाढ़ में अपनी बिकी
भान भावो को डबा दे आँख-सी।”

कवि आखिर यह अनुभव करता है कि अपनी प्रेयसी के स्थान को सम्पूर्ण विश्व का वैभव भी भर नहीं सकता—

“त्रिमुखन की भी तो धी भर सकती नहीं
प्रेयसी के शून्य, पावन स्थान को।”

कविदर वचन ने अपनी प्रणय-निराशा का कारण प्रणय—वैचन ही कहा है। कवि जिस सुन्दरी की आराधना कर रहा था, जिसके समक्ष अपने को उसने समर्पित किया था, उसीने कवि को ठुकरा दिया तो कवि दुःसानुभूति में डूब कर यों निव्वना है—

“मेरे पूजन-आराधन को,
मेरे सम्पूर्ण समर्पण को,
जब मेरी कमजोरी कहकर मेरा पूजित पापाण हँसा।
तब रोक न पाया मैं आँसू।”

इसी प्रकार हिन्दी के अनन्य स्वच्छन्दतावादी कवियों ने विधोयजन्य तथा प्रणय-वैफल्य-जन्य दुःसानुभूति का चित्रण किया है।

१. सुमित्रानन्दन पन्त : ग्रन्थ (१९२० ई०) पन्तविनी। तृतीय संस्करण। पृ० ४२।
२. वही। पृ० ४३।
३. सुमित्रानन्दन पन्त : ‘आँसू’ (१९२१ ई०) पन्तविनी। तृतीय संस्करण। पृ० ७९।
४. हरिवंशराय बरचन : एकांत संगीत (१९२८-३९ ई०) गीत संख्या ३७, पृ० ५३।

तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों में प्रथमतः कृष्णशास्त्री में उपयुक्त दुःखानुभूति की अभिव्यक्ति सम्यक् मात्रा में मिलती है। कवि कहता है कि जीवन में निराश होते हुए भी प्राणों के निकल जाने के पश्चात् भी अपनी प्रेयसी को वह छोड़ नहीं सकता। वह अपनी प्रिया की छाया की माँति रहकर उसके सम्पूर्ण क्लेश हरते हुए उसे सुख पहुँचावेगा।

“उत्तम-उत्तम कर जियन-निराश के हाथों में
प्राणों के जाने पर भी, छोड़ नहीं पाता मैं तुझको
छाया बनकर मैं तेरा ही अनुसरण करूँगा
हर सारे संताप और दुःख, तुझे सदा मैं सुखी रखूँगा।”

कविवर नायनि मुन्नाराय ने भी प्रणय-वैफल्य-जन्य दुःखानुभूति का चित्रण किया है। कवि कहता है कि उसके मामा ने अपनी बहिन से कहा था कि वे अपनी बालिका वत्सला को विवाह में कवि के हाथों में सौंप देंगे। परन्तु अज्ञात कारण से कवि के मामा ने अपनी बालिका के मनोरथ और अपने बापदे के विरुद्ध कवि के साथ वत्सला का विवाह नहीं किया। उस अन्तर पर कवि अपनी निराशा को यों व्यक्त करता है—

“भास-पुरी से सायांकुर के
कट, नामरहित होने के कारण
आपद बेस न पाता क्या यह
हमारे मन बाँधने वाले
प्रणय-व्यथन का कट, मिल जाना।”

वत्सलराय ने भी अपनी प्रणय-वैफल्य-जन्य तथा प्रणय-वंचना-जन्य दुःखानुभूति की व्यंग्यता की है। निम्नलिखित दोनों छन्दों में कवि ने प्रणय-वंचना तथा दुःखानुभूति को व्यक्त किया है—

१. “जीयितुं निराशचे त्रिविक त्रिविक
प्राणमे पोयितु निन्नु बायलेतु ।
बायनं पोयि वेन्नेट सायुचुंहु,
मोयेत हरिन्नु सुपमेल्ल नोके युं तु ।” धी — दे० कृष्णशास्त्री कुरुतु : पृ० १६ ।
२. “भासयनु कत्तिकोत सत्यांकुरं
मुक्कलं वेर तेक पोयुटकु नेमि
कोच देमो मामनसुन गट्टियेचु
प्रणय वन्धम्मु नरकत्तु पट्टट यकट ।

—नायनि मुन्नाराय : सौमदुनि प्रणय यात्रा । पृ० १० ।

“रोश रहा मैं समझ तूम्हे जब
निज प्राणों से बढ़कर प्रिय तब
घन में चपत्ता के लेत सद्दश
मुस्कानों से मुझे रिझाकर
छल गयो मुझे क्यों प्राण-सखी ?”

इस प्रकार हिंदी और तेलुगु स्वच्छन्दतावादी कवियों ने अपनी वैयक्तिक प्रणय, निराशा एवं प्रणय-वैफल्य-जन्य दुखानुभूति को मार्मिक अभिव्यक्ति दी है। इस प्रसंग में तो अत्याधिक समानताएँ उनके बीच पायी जाती हैं।

(घ) लैयामवादी दुखानुभूति :—

लैयामवादी दुखानुभूति हिन्दी स्वच्छन्दतावाद के अन्तिम चरण में उपलब्ध होने वाले कवियों में अधिक मिलती है। ऐसी दुखानुभूति एवं निराशा की अभिव्यक्ति देने वाले कवियों में वच्चन प्रमुख है। तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों में इस प्रकार की दुःखाभिव्यक्ति नहीं मिलती। यह तो दूसरा विषय है कि कृष्णशास्त्री, रायप्रोबु सुब्बाराव तथा दुब्बूरि रामिरेड्डी आदि तेलुगु स्वच्छन्दतावाद के प्रमुख कवियों ने लैयाम की रचाइशों का तेलुगु अनुवाद तो प्रस्तुत किया। वैसे तो इस प्रकार का अनुवाद पन्त ने भी हिन्दी में प्रस्तुत किया। केवल अनुवाद के आधार पर हम यह नहीं कह सकते कि उपर्युक्त कवि लैयाम के अनुयायी हैं या लैयाम की दुखानुभूति को उन्होंने अपनाया है। अतः यह स्पष्ट कहा जा सकता है कि हिन्दी के वच्चन की लैयामवादी दुखानुभूति तेलुगु स्वच्छन्दतावाद के किसी कवि में प्राप्त नहीं होती।

(ङ) स्वतन्त्र रूप से दुखानुभूति की अभिव्यक्ति :—

स्वच्छन्दतावादी काव्य में दुखानुभूति की अभिव्यक्ति स्वतन्त्र रूप से भी पायी जाती है। इस प्रकार की दुखानुभूति का कारण अन्य कोई भी हो सकता है जिसका विवेचन उपर्युक्त शीर्षकों के अन्तर्गत नहीं किया गया है। स्वतन्त्र रूप से दुखानुभूति की अभिव्यक्ति को दो शीर्षकों में विभक्त किया जा सकता है :— (अ) दार्शनिक दुखानुभूति, (आ) वैयक्तिक दुखानुभूति।

१. “मेरपु दोगे मोगिनु तोड मेसमाडु
मडल् चिह्नधत्तन्नन् नत्तर जेमि
प्राणमुन्न कन्न नीवे ना प्राणमनुषु
मुरिपु कुंटा नन्निन्न मोगिगे ।”

— बगवरातु अप्पागव : बगवरातु अप्पागव गीतान् । पृ० ७४ ।

(२) वैयक्तिक दुखानुभूति :—हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने अपनी वैयक्तिक दुखानुभूति को स्वतन्त्र रूप में प्रकट किया है। प्रणय-निराशा के अतिरिक्त और अनेक कारण उनकी वैयक्तिक दुखानुभूति के पीछे हो सकते हैं जिनका विवेचन पीछे नहीं हुआ है। स्वच्छन्दतावादी काव्य में सामान्य रूप से व्यथा, वेदना, पीड़ा और रदन आदि दुःखात्मक अनुभूतियों की व्यञ्जना होती रही है। वैयक्तिक दुखानुभूति का विवेचन निम्नलिखित चार शीर्षकों में किया जा सकता है—

- (१) पश्चात्ताप और विपाद।
- (२) जीवन में उदासीनता और जड़ता।
- (३) दुःखवादी दर्शन का प्रभाव।
- (४) आत्माधर्या करुणा और मृत्यु-कामना।

(क) पश्चात्ताप और विपाद :—हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने परिस्थितियों की विषयता के कारण पश्चात्ताप और विपाद को अभिव्यक्ति दी। निराला ने अपनी “राम की शक्ति पूजा” में राम के मुँह से जो कुछ कहलवाया था, वह राम की अपेक्षा स्वयं निराला का, जीवन-सघर्ष में हार कर, क्षण भर के लिए पश्चात्ताप और विपाद को वाणी देना ही है। यथा—

“थिक् जीवन जो पाता हो आया है विरोध,
थिक् साधन जिसके लिए सदा ही किया शोध ?”

पश्चात्ताप एवं विपाद के रूप में दुखानुभूति की अभिव्यक्ति सुमिश्रानन्दन पन्त और वक्चन में भी पायी जाती है। दुखानुभूति एवं विपाद की ओर सहज भुकाव होने के कारण वक्चन लिखते हैं—

‘मैं जीवन में कुछ कर न सका
जग में अंधियारा छाया था
मैं ज्वाला लेकर आया था
मैंने जलकर ही आगु बिता
पर जगतों का तम हर न सका
मैं जीवन में कुछ कर न सका।”

१ सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला : “राम की शक्ति पूजा” (१९३६ ई०) जपरा।
तृ० स०। पृ० ४४।

२ हरिवंशराय वक्चन : “एकान्त संगोष्ठ” (१९२८-३० ई०) गीत सख्या २१,
पृ० ३७।

उपर्युक्त पंक्तियों में कवि पश्चात्ताप, विषाद एवं निराशा को प्रकट करते हुआ दिखाई पड़ता है।

तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों में कृष्णसास्त्री में ही पश्चात्ताप और विषाद अत्यन्त घनीभूत हो गए हैं और कवि अपने काव्य-भर में दुःखानुभूति को व्यक्त करते हुए प्रतीत होता है। कवि निम्नांकित पक्तियों में विषादपूर्ण छविषा में बिखेरता है—

“मुझे न उगाहियाँ हैं,^१ न उपायों
हेमन्त के अनन्त सम का निजीष हूँ मैं।
मुझे काल का कभी नहीं है एक रूप
मेरे शोक-सा, मेरे जीवन-सा, मुझ-सा।”^२

तेलुगु के अन्य स्वच्छन्दतावादी कवियों में ऐसी दुःखानुभूति प्रायः देखने को अधिक नहीं मिलती है।

(घ) जीवन में उदासीनता और अड़तर :—मानव-जीवन में कभी ऐसा निरासपूर्ण वातावरण छा जाता है कि उसमें कोई आशा का सत्व रोंप नहीं रह जाता। उस समय निराशा अत्यन्त उग्र रूप धारण भी कर लेती है अथवा जीवन का परिस्थितियों मानव को नीरस एवं गतिहीन बना देती है। उस समय हृदय में उठने वाली दुःखानुभूति के भाव से मानव स्वयं घबरा उठता है। कविवर निराला अपनी अकेली बेटी सरोज की अकाल मृत्यु पर आँसू बहाता है और अन्त में ऐसी उद्गारे प्रकट करता है जिसे पढ़कर पाठक भी द्रवित हो उठता है। कवि अपने जीवन को एक दुःखपूर्ण गायन कहता है—

दुःख ही जीवन की कथा रही,
कथा कहूँ आज, जो नहीं कही।”^३

१. “उगाहि”—आन्ध्र प्रान्त के नव वर्ष के आरम्भ पर मनाया जाने वाला त्योहार।

२. “नाकुगाद्ह लेवु ना कुपस्मुलु लेवु
नेनु हेमन्त कृष्णान्त शर्बरिनि।
नाकुकाल म्मोवर्धन कादु रुपु ना
शोरुम्पु बलेने, ना व्रतुवले, नावतने।”

—धो देवुल गन्ति कृष्णसास्त्रि कुत्तु—पृ० १०१।

३. पूर्णकान्त त्रिपाठी “निराला” : “सरोज स्मृति” (१९३५ ई०), अपरा। तृतीय संस्करण। पृ० १४८।

निराला के जीवन के अन्तिम वर्षों में उन पर निराशा इतनी अधिक छा गई है कि यदि एक तरह से ऊँच गया है। यह अपने अतीतकासीन रंभय का स्मरण कर में बिह्वल हो उठता है—

“स्नेह-निर्झर बह गया है
रेत ज्यों तन रह गया है
अब नहीं आती पुलिन पर प्रियतमा
इषाम तूण पर बैठने को निदपमा ।
बह रही है हृदय पर केवल अमा ।
मैं अलसित हूँ, यही कवि कह गया है।”

तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवि निवसकर शास्त्री पुण्यमाता की पूर्णिमा की रात अपनी दिवंगत पत्नी की याद करके बिह्वल हो उठता है—

“अनिवार्य रूप से आती हैं आगे भी पूर्णिमा की राते
यषारीति से प्रमुदित होकर सारा अगजय शोभा पाती
साकार मूर्ति वह स्वच्छ मोद की जिसके मर मिट जाने से
शीतल किरणें ज्वालाओं-सी, हास, हृदय मेरा बहती है।”

इस प्रकार हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने कही-कही उदासीनता और जटता का भी परिचय दिया है।

(ग) दुखवादी दर्शन का प्रभाव :—हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों में कभी-कभी दुःखानुभूति का कोई कारण भी दिखाई नहीं पड़ता। उनके लिए दुःखानुभूति एक मधुर साधना और दुःख उनके लिए एक चिरस्तन साथी बन गया है। जैसे कवियों में महादेवी वर्मा, मुमित्रानन्दन पन्त रामकुमार वर्मा, हरिवंशराय शर्मा तथा देवुलपल्लि कृष्ण शास्त्री अत्यन्त प्रमुख हैं।

१. सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला : अपरा । तृतीय संस्करण । पृ० १३५ ।

२. “यंचुचुनुं दु मूंद अनिवार्य विषयुन पूर्णिमा निशान्,
मुच्चटमीर लोकमु प्रमोदमुनोन्दु यषाविषाम्बुगन्,
अच्चपुमोदसारमगु नाभे गतिमुत्तेत चन्द्रिकल्
चिचुल माडिक ना हृदयसीम दहिचुनु नुं दुने कबो।”

—शिवशंकर शास्त्री : “पुण्य पूर्णिमा” । घंतालिकुल । पृ० २२७ ।

सुमित्रानन्दन पन्त और कृष्णशास्त्री तो कभी-कभी दुःखानुभूति को मुग्धादिनी मानते हैं।

“आज मैं सब भाँति सुख सम्पन्न हूँ
वेदना के इस मनोरम विषम में;”

कृष्णशास्त्री भी दुःखानुभूति को मुग्धादिनी मानते हैं—वे कहते हैं—

“मेरे जलते उर में छिपकर कितने ही कल्पों से
मर्म वेदना का सुख, जो है मुझे प्रीतिकर प्राणों से,”

महादेवी भी दुःख एवं पीड़ा की साधना में तल्लीन रहती हैं। कमक, पीड़ा, तथा दुःख एवं वेदना के आधिपत्य ने मानों दुःख को ही उनका साध्य बना डाला हो। वे कहती हैं—

‘तुम को पीड़ा में डूँडा
तुम में डूँडूँगी पीड़ा।’

“मधुर मधुर मेरे दीपक जल” “भरते नित सोचन मेरे हों” “मेरा सजल मुख देख सैते यह करुण मुख देख सैते।” “मैं नीर भरीदुखकी बरती” आदि उद्गार महादेवी को दुःखवादी प्रमाणित करते हैं। महादेवी के जीवन में दुःखानुभूति ने एक साधना का रूप धारण कर लिया है। ठीक उसी प्रकार कृष्णशास्त्री की दुःखानुभूति विभिन्न रूप धारण करती है। दुःखानुभूति की गहनता एवं उमकी विराटता की दृष्टि से महादेवी और कृष्णशास्त्री में अत्यधिक समानता पायी जाती है। दोनों दुःखवादी हैं। दुःख उनके लिए अत्यन्त परिचित जीवन-साथी है। ऐसा लगता है कि दोनों का काव्य दुःख से ऐसा लिपट गया है कि उनको पृथक् करना सुलभ नहीं। महादेवी की भाँति कृष्णशास्त्री भी अनन्त विरह एवं अनन्त दुःखानुभूति के कवि हैं। कविवर कृष्णशास्त्री अपना परिचय देने हुए कहते हैं—

१. सुमित्रानन्दन पन्त: “प्रवि” पल्लविनी। तृतीय संस्करण। पृ० ५३।

२. “इन्दिकापल्लु कातु नायेद नडंगि

नाकु प्रागमे धनु वेदना सुखम्पु”—श्री देवतपति कृष्णशास्त्री कृतुलु। पृ० ११८।

३. महादेवी वर्मा : यामा। पृ० ८४।

४. महादेवी वर्मा : आधुनिक कवि—भाग १। गीत संख्या : ३६। पृ० ५८।

५. वही। गीत संख्या ४२। पृ० ६५।

६. वही। गीत संख्या ५८। पृ० ८५।

७. वही। गीत संख्या ६१। पृ० ८६।

“निश्वासों के ताल-धुँत ओ’
आँसू को सड़ियाँ हैं मुझ में,
आनन्द मुझे देने वाली
दुःख की निरुपम निधियाँ भी हैं।”

इस प्रकार कृष्णशास्त्री ने दुःखानुभूति ने एक स्वतन्त्र व्यक्तित्व पा लिया है।

(द) आत्माश्रयो करुणा और मृत्यु-कामना:—हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों के आत्माश्रयो करुणा (Self pity) और मृत्यु-कामना आदि दुःखानुभूति के अन्य रूपों की भी अभिव्यक्ति पायी जाती है। इस तरह की प्रवृत्ति सुमित्रानन्दन पन्त, नरेन्द्र शर्मा तथा हरिवंशराय वरूचन और कृष्णशास्त्री में पायी जाती है। कविवर पन्त और कृष्णशास्त्री अपने दुःखी जीवन से स्वयं प्रेरित हो उठते हैं और कृष्णशास्त्री उद्गार उनसे मुँह से निकलते हैं:—

आह, यह किस का अंधेरा भाग्य है ?
प्रलय छाया-सा, अनन्त विषाद-सा ।
कौन मेरे कल्पना के क्षिपि में
पागलों सा यह अभय है घूमता ?
हृदय ! यह क्या दग्ध तेरा चित्र है ?
घूम ही है शेष अन्ध जिस में रहा ।”

कृष्णशास्त्री अपने कृष्णशास्त्री उद्गारों के साथ मृत्यु-कामना करते हैं:—

“मर रहा हूँ, मैं यही, मेरे लिए
सजल होती नहीं कोई आँस भी”

१. “नाकु निश्वास ताल धुंतातु कलवु,
नाकु गम्भीरि सखल दोग्तरतु कलवु,
नाकुमृत्यु मपूर्यमानन्द मोसगु
निरुपम नितान्त दुःखपुनिपुतु कलवु—”

—धी देवुलपल्लि कृष्णशास्त्रि कुतुतु । पृ० ५८ ।

२. सुमित्रानन्दन पन्त । ‘ग्रन्थि’ (१९२० ई०) पल्लविनी । तृ० सं० । पृ० ५५ ।
३. “एतु मरविचु पुन्नातु, इदु नशिवु
ना शोरकु चेम्पगित नयनम्मु लेडु,

—धीदेवुलपल्लि कृष्णशास्त्रि कुतुतु । पृ० १११ ।

आगे चलकर कवि स्वयं अपनी मृत्यु-संख्या विद्याते हैं और मृत्यु के समय अपने ऊपर कहना दिखाने लगते हैं—

“विद्या दिया मैंने मृत्यु-सत्य ।
अपने को दो स्वयं विदाई ।
मैंने अपने ऊपर पड़कर
पोड़ा लेकर उर में, रोया”^१

कृष्णदासजी कहते हैं कि वह जीवित मृत्यु बनकर प्रवास के अंधकार की नीरव समाधि में कुड़कर जमीन में गड़ जाता है ।

हिन्दी के स्वच्छन्दतावादी कवियों में बच्चन में आत्माश्रयी वरणा तथा मृत्यु-कामना दिखाई पड़ती है । कवि के अनेक गीत उनकी मृत्यु-कामना को व्यक्त करते हैं—

“मेरे उर पर पत्थर घर दो ।
जीवन की नौका का प्रियघन ।
छुटा हुआ मणि-मुक्ता-कंचन
तो न मिलेगा, किसी वस्तु से इन सासो जगहों को भर दो ।
मेरे उर पर फावर घर दो ।”^२

इसके अतिरिक्त कविवर बच्चन दुस्मानुभूति के भार से सन्नस्त होकर मरना ही अपने लिए श्रेयस्कर समझता है—

“आओ तो आये, मर आये ।”^३

अथवा

“जल जाऊँगा अपने कर से रख अपने ऊपर अंगारे ॥”

१. “ना मरण शम्य परबु कोम्नानु नेने ।

नेने नाकु बीडकोलुपुर्विन्धिचिनानु ।

नेने नापयि वात्तिना, नेने वात्ति

नेव नेव गरिचिनानु, रोदिचिनानु

—श्री देवतपस्वि कृष्णदासजी कुतुलु । पृ० १११ ।

२. हरिवंशराय बच्चन : एकान्त संगीत (१९३८-३९ ई०) गीत सं० २, पृ० १८ ।

३. हरिवंशराय बच्चन : निशा-निमग्न (१९३७-३८ ई०) गीत सं० २३, पृ० ४७ ।

४. हरिवंशराय बच्चन : एकान्त संगीत (१९३८-३९) गीत सं० ७, पृ० २३ ।

मृत्यु-कामना कृष्णगास्त्री और बच्चन में अधिकतर पायी जाती है। ऐसा लगता है कि ये दोनों तब जीवित होकर ही अपनी मृत्यु को देखना चाहते हैं। यह मृत्यु-कामना आत्माशयी कण्ठानुभूति या दुःखानुभूति का और एक रूपान्तर मात्र है।

उपसंहार:—

अन्त में इतना ही कहा जा सकता है कि हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने अपने काव्य में अनुभूति-पक्ष को अत्यन्त प्रमुख स्थान दिया है। उनके काव्य में सुस्वात्मक अनुभूति से वही अधिक दुःखात्मक अनुभूति की अभिव्यक्ति मिलती है। दुःख की ओर अग्रसर होना वास्तव में स्वच्छन्दतावाद की मूलभूत प्रवृत्तियों में से एक अत्यन्त प्रमुख प्रवृत्ति है, जिसका विवेचन यहाँ किया गया है। दुःखानुभूति में सवेदनशीलता अधिक रहने के कारण कवि गम्भीर विषय को अपनी रागात्मक वृत्ति में डुबो देता है। यह और एक कारण है, जिसमें स्वच्छन्दतावाद में दुःखानुभूति को इतना प्राधान्य मिला है।

५. भावना की तीव्रता:—

भावना की तीव्रता स्वच्छन्दतावाद की मुख्य विशेषता है। भावना अनुभूति तथा विचार का मध्य-बिन्दु है जहाँ अनुभूति की तीव्रता एवं विचारों की शुष्कता अपने आप समाप्त हो जाती है। राग-तत्त्व की प्रधानता होने के कारण भावना में तीव्रता अपने आप आ जाती है, परन्तु उसमें विचारों की सजगता भी बनी रहती है। भावना के आधिक्य के ही कारण तेलुगु की स्वच्छन्दतावादी काव्य-धारा को “भाव कवित्वम्” (भाव्यात्मक कविता) के नाम से पुकारते हैं। हिन्दी में भी इस काव्य-धारा की मुख्य विशेषता यह रही है कि उसने इतिवृत्तात्मकता के विरुद्ध भावना का विद्रोह खड़ा कर दिया है। अध्ययन की सुविधा के लिए भावना-पक्ष का निम्नलिखित शीर्षकों में विभक्त किया जा सकता है—

- १ नारी भावना ।
- २ प्रेम-भावना ।
- ३ विस्मय की भावना ।
- ४ विद्रोह की भावना ।
- ५ देश और गम्भीर के गाय मानव का भावात्मक सम्बन्ध ।

(१) नारी भावना :—

हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य में नारी को अत्यन्त महान स्थान प्राप्त हुआ है। अग्रिमर स्वच्छन्दतावादी कवियों ने नारी के आदर्श स्वरूप की कल्पना की है। उन्होंने नारी में अनेक उदात्त गुणों का समावेश कर उसे एक देवी

प्रतिमा के रूप में देखा है। प्रत्येक कवि ने अपने मनोनुकूल नारी की कल्पना की है और उन नारी-प्रतिमों में भी प्रायः समानताएँ मिल जाती हैं। इन कवियों ने उनके रूपगत तथा मानसिक सौन्दर्य का अंकन भी विस्तार पूर्वक किया है। स्वच्छन्दतावादी कवियों की नारी-भावना का अध्ययन अधोलिखित विभागों के अन्तर्गत करना अत्यन्त ममीचीन जान पड़ता है:—

(अ) नारी के प्रति स्वच्छन्दतावादी कवियों का दृष्टिकोण।

(आ) नारी का रूप-सौन्दर्य।

(इ) नारी का मानसिक या आंतरिक सौन्दर्य।

(ई) स्वच्छन्दतावादी काव्य में उर्वशी (आदर्श नारी) की रूप-कल्पना।

(अ) नारी के प्रति स्वच्छन्दतावादी कवियों का दृष्टिकोण :—हिन्दी और संसुप्त के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने नारी को सहानुभूति के साथ देखा है। उनके काव्य में वह अत्यन्त उदात्त रूप में प्रकट हुई है। इन कवियों के लिए नारी देवी थी, माँ थी, सहचरी थी, प्राण थी।^१ उन्होंने नारी के प्रति गौरव एवं श्रद्धा भी दिखाया। उनमें अनन्त सौन्दर्य के साथ पावनता भी कवियों ने भर दी है। उन्होंने आदर्श नारी की रूप-कल्पना कर उसे दिव्य अनुभूतियों की प्रतिमा बना दिया है। इन कवियों के काव्य में नारी अपने कोमल तथा लज्जाशील व्यक्तित्व का प्रकाशन करती है। कविवर प्रसाद के अनुसार वह लज्जा और कोमलता की साकार मूर्ति है। उनकी नारी पुरुष के आश्रय में जीवन व्यतीत करना चाहती है। प्रसाद के कामायनी महाकाव्य में नारी अपने स्वरूप का परिचय इस प्रकार देती है—

“यह आज समस्त तो पायी हूँ

मैं दुर्लभता में नारी हूँ;

अधमक की गुन्दर कोमलता

लेकर मैं सब से हारी हूँ।

सर्वस्व समर्पण करने की,

विदवात-महा तह-प्राप्ता में—

सुपचाप पड़ी रहने की क्यों

समता जगती है माया में ?”

१. “देवि । माँ । सहचरि । प्राण” “नारी रूप” : सुमित्रानन्दन पन्त । पल्लविनी ।

सू० संस्करण । पृ० ८१ ।

२. जयगंवर प्रसाद : लज्जा सम । कामायनी । पृ० ११४ ।

प्रसाद की नारी अपना माँ पुत्र पुत्र को समर्पित करना चाहती है और उसमें भी त्याग की भावना निहित है। यह अपने समर्पण के प्रतिपक्ष के रूप में पुत्र की सेवा नहीं चाहती—

“इस अर्पण में पुत्र और नहीं
बेवत्त उत्तम दत्तकता है;
मैं वे दूँ और न फिर पुत्र न
होना हो सारथ्य बलकता है।”^१

प्रसाद के अनुसार नारी पुत्र को अपने स्नेह की सीतल गंगा में डुबी देती है। यह श्रद्धा-स्वहविषो है। यह विश्वास स्त्री-स्वजन नय के पदान में मानव-प्रोक्त के सुन्दर समतल पर पीपूष धारा की भाँति बग रगती है—

“नारी तुम बेवत्त श्रद्धा हो
विश्वास-रजत नय-वग तल में—
पीपूष-प्रोक्त-सी बहा करो
जीवन के सुन्दर समतल में।”^२

प्रसाद के अनुसार नारी-हृदय दया, माया, ममता, मधुरिमा तथा अगाध विश्वास आदि का स्वच्छ भण्डार है और यह पुत्र को उगे भनायाम दे डालती है—

“दया, माया, ममता लो आज,
मधुरिमा लो, अगाध विश्वास;
हमारा हृदय-रत्ननिधि स्वच्छ
तुम्हारे लिए खुला है मात।”^३

इस प्रकार यह देखा जा सकता है कि प्रसाद की नारी एक आदर्शमयी वृद्धिणी है जो सभी स्थितियों में शुद्ध और ओतप्रोत है। प्रसाद के काव्य में नारी स्वयं के अनन्त ऊँचाइयों को छू लिया है।

कविवर पन्त की नारी-भावना आदर्शवादी है। यदि नारी के पावन तथा उदात्त स्वरूप पर रीझते हुए दिखाई पड़ते हैं। पन्त नारी को शक्ति एवं सौन्दर्य के साथ अनन्त ऐश्वर्यों का स्रोत मानते हैं। वे कहते हैं—

१. जयशंकर प्रसाद : सज्जा सगं । कामायनी । पृ० ११५ ।

२. वही—पृ० ११६ ।

३. वही—“श्रद्धा सगं” । पृ० ५१ ।

“तुम्हारे गुण हैं मेरे गान,

मंडुल दुर्बलता, ध्यान,

तुम्हारी पावनता, अभिमान

शक्ति, पूजन सम्मान;

अकेली सुन्दरता कल्याणि ।

सकल ऐश्वर्यों की संधान ।”^१

पल्ल की “भावी घत्नी” तथा “अप्सरा” आदि की सृष्टि आदर्श नारी-मूर्तियों के रूप में हुई हैं। फिर भी कहना ही पड़ता है कि पल्ल की नारी प्रतिमायें उसके कल्पना-प्रसूत हैं। कविवर निराला नारी को शक्ति-प्रदायिनी मानते हैं। “राम की शक्ति पूजा”, “तुलसी दास” आदि कविताओं में कवि की यही नारी-भावना व्यक्त हुई है।

तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों की नारी-भावना भी उनके नवीन दृष्टि-कोण की परिचायिका है। नारी के प्रति इन कवियों में भी अत्यन्त उदारता की भावना रही। कविवर गुरजाड अप्पाराव की नारी-भावना विशाल थी। उनके काव्य में अधिकतर समाज की कुरीतियों से आहत कार्श्यमयी नारी-मूर्तियों का चित्रण मिलता है। उनके “सवणराजु कल” की अछूत बालिका, “कन्यका” की कन्यका तथा “पूर्णम्मा” की पूर्णम्मा एक आदर्श नारी की विभिन्न प्रतिमाओं का साक्षात्कार कराती है। प्रथमतः अछूत बालिका अपने शारीरिक एवं मानसिक सौन्दर्य से राजा सवणराजु के मन की आकृष्ट कर लेती है और वह उसकी आदर्श गृहिणी बन जाती है। कन्यका अधिकार के दर्प से अन्धे होने वाले राजा की वासना पूर्ण इच्छाओं को ठुकराकर अपनी मान-रक्षा के लिये आत्म-बलिदान कर लेती है। दहेज प्रथा की कुरीति के कारण पूर्णम्मा का पिता जब अपनी पुत्री का विवाह एक बूढ़ से करने के लिए तैयार हो जाता है तो वह ग्राम के बाहर दुर्गा-मन्दिर के पास के सरोवर में बूढ़ कर अपनी जीवन सीला समाप्त कर डालती है। कविवर गुरजाड अप्पाराव में सामाजिक कुरीतियों से क्षोभित नारियों के प्रति अनन्य सहानुभूति पायी जाती है। कवि उनके आत्म-बलिदान का अवन वर उन्हें नारी-आदर्श के सर्वोच्च शिखरों पर प्रतिष्ठित करते है। रायप्रोत्तु सुब्बाराव तथा दूष्यूर रामिरेड्डी की नारी-भावना में साम्य दिखाई पड़ता है। रायप्रोत्तु सुब्बाराव की स्नेहलता देवी दहेज-प्रथा से दुःख-ग्रस्त माता-पिता के दुःख को दूर करने के लिए अग्नि-प्रवेष्ट कर आत्म-हत्या कर लेती है तो रामिरेड्डी की नत्तजारम्मा भी अपने पति के साथ आत्म-बलिदान कर देती है। इस प्रकार यह देखा जा सकता है कि इन दोनों कवियों में गुरजाड अप्पाराव की भाँति नारियों के प्रति तथा उनकी त्यागशीलता के प्रति अपार श्रद्धा है। शिवशंकर

शास्त्री तथा विश्वनाथ सत्यनारायण के लिए नारी हृदयेश्वरी है, देवी है। वह इन कवियों की आराध्य देवी है। ये कवि नारी के परम उपासक हैं। परन्तु इनके प्रणय को अलौकिक नहीं कहा जा सकता। वास्तव में इनकी नारी एक ओर तो प्रेमिका है तो दूसरी ओर देवी है। कविवर कृष्णशास्त्री की नारी-भावना अत्यन्त उत्कृष्ट एवं उदात्त है। इस आदर्शवादी कवि ने नारी को एक आदर्श प्रेयसी के रूप में अंकित किया है। वह विश्व-मानव की चिरन्तन प्रेयसी है। वेदुल सत्यनारायण शास्त्री तथा नायनि मुन्बाराव की नारी प्रेयसी है और उसे इन कवियों ने प्रणमिनी के रूप में अंकित किया है। नण्हरि मुन्बाराव की "ऐंकि" एक ग्रामीण प्रेमिका के रूप में अपना दर्शन देती है।

हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों की नारी-भावना में पर्याप्त साम्य और अन्तर भी है। हिन्दी के कवियों में गुरजाड अण्णाराव, रामि रेड्डी तथा रायप्रोबु मुन्बाराव आदि कवियों की सामाजिक नारी का स्वरूप उपलब्ध नहीं होता। जहाँ तेलुगु के इन तीन कवियों की नारी-भावना को उनके सामाजिक आदर्शवाद ने प्रभावित किया है तो हिन्दी के कवियों की नारी भावना को उनके काल्पनिक आदर्शवाद ने प्रभावित किया। परन्तु कृष्णशास्त्री, नायनि मुन्बाराव, वेदुल सत्यनारायण शास्त्री की नारी-भावना हिन्दी कवियों की नारी-भावना से अधिक साम्य रखती है।

(२) नारी का रूप सौन्दर्य :—अनुभूति-पक्ष का विवेचन करते समय नारी-सौन्दर्य-अन्य सुवात्मक अनुभूति पर सम्बन्ध प्रकाश डाला गया है और नारी के बाह्य या रूपगत सौन्दर्य तथा मानसिक सौन्दर्य पर भी विचार किया गया है। यहाँ पर नारी के रूप-सौन्दर्य के विविध पक्षों पर विचार करना अपेक्षित है। नारी के रूप-सौन्दर्य को दो मुख्य वर्गों में विभाजित किया जा सकता है—

(क) स्थूल रूप से नारी के रूप-सौन्दर्य का वर्णन।

(ख) सांख्यिक अलंकारों के कारण नारी के रूप-सौन्दर्य का उत्कर्ष।

(क) स्थूल रूप से नारी के रूप-सौन्दर्य का वर्णन :—हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों के काव्य की मूलभूत प्रेरणा तथा उसकी संचालक शक्ति नारी ही है। उन्होंने उसके सौन्दर्य के सभी पक्षों का प्रत्यक्षीकरण कराया है। उन्होंने नारी-सौन्दर्य के अन्न में व्यक्तिपरक तथा वस्तुपरक-दोनों दृष्टिकोणों को अपनाया है। इन कवियों ने नारी की आकृति, रंग, रेखा, कान्ति, मसृणता तथा कोमलता आदि का वर्णन किया है। आकृति में लम्बाई-चौड़ाई के साथ अंगों के गठन पर उन्होंने अपनी दृष्टि केन्द्रित की है। कविवर प्रसाद ने श्रद्धा और इड़ा का समग्र रूप-चित्रण इस प्रकार अत्यन्त आकर्षक ढंग से प्रस्तुत किया है—

“नील परिधान बीच मुकुमार छुल रहा मृदुल अयमुल्ल अंग ;
खिला हो ज्यों बिजली का फूल मेघ-वन बीच गुलाबी रंग ।
आह ! वह मुख ! पश्चिम के व्योम—बीच जय घिरते हों घनश्याम;
अरुण रवि भंडल उन को भेद दिखाई देता हो छविधाम ।”
“घिर रहे थे धुंधराते बाल अंस अयलम्बित मुख के पास
नील घन-शावक से मुकुमार सुधा भरने को विधु के पास ।”

थड़ा गौर वर्ण की एक सम्प्री युवती है। यौवन की आभा उसके शरीर को दीप्ति कर रही है। उसके दीप्तिमान मुख को लम्बे धुंधराते बाल ढँकना चाहते हैं। साथ ही प्रसाद ने उसके शरीर की मुकुमारता की ओर भी इंगित किया है। प्रसाद जी ने इडा के मीन्द्र्य-वर्णन में उसके नय-शिखर तक सम्पूर्ण चित्र दम प्रकार उतार दिया है—

‘बिलरी अलकें ज्यों तर्क जाल
वह विद्य मुकुट-सा उज्ज्वल तम शशि खण्ड सदा धा स्पष्ट भाल
दो पद्म पताश चपक से दृग देते अनुराग विराग डाल
गुंजरित मधुप से मुकुल सदा वह आनन जिस में भरा गान
वक्षस्पर्श पर एकत्र घरे संसृति के सब विज्ञान ज्ञान
या एक हाथ में कर्म कलश वसुधा जीवन रस सार लिये
दूसरा विचारों के नभ को धा मधुर अभय अवलम्ब दिये
श्रिवली थी त्रिगुण तरंगमयी, आलोक बसन लिपटा अराल
चरणों में थी गति भरी सास ।”

प्रसाद जी का यह नारी-चित्र बाह्याकृति की समग्रता को लिये हुये है। नारी के विविध अंगों के सौष्ठव पर कवि की दृष्टि यहाँ रही है। प्रसाद की दृष्टि भारतीय सनातन नारी न होकर वह आधुनिक है। अंगों के सौष्ठव के साथ प्रसाद ने नारी के विविध अंगों की मुकुमारता तथा कोमलता का वर्णन किया है—

“कुसुम कानन-अंचल में मंद पवन प्रेरित सौरभ साकार
रचित परमाणु पराग शरीर लड़ा हो से मधु का आधार ।”

थड़ा का शरीर पराग-परमाणुओं में रचा हुआ है और उसका आधार मधु है। विविध पंत ने भी नारी के रूपगत सौन्दर्य का उज्ज्वल वर्णन प्रस्तुत किया है। “प्रिय” की नायिका का रूप-सौन्दर्य हर एक को मंत्रमुग्ध कर देता है—

१. जयशंकर प्रसाद : थड़ा संग । कामायनी पृ० ४६-४७ ।
२. जयशंकर प्रसाद : इडा संग । कामायनी पृ० १६८ ।
३. जयशंकर प्रसाद : थड़ा संग । कामायनी पृ० ४८ ।

“बास रजनी सी अलक थी डोलती
भ्रमित हो शशि के वदन के बीच ;
अचल, रेखांकित कभी थी कर रही
प्रमुखता भुल को मुद्रवि के काव्य में ।”^१

नायिका के चन्द्रवदन पर अलकों का बास रजनी की भाँति डोलना तथा उसके लज्जारूप कपोलों पर सौन्दर्य की वाद का छलकना आदि नारी के रूप-सौन्दर्य को कवि आँखों के समक्ष अंकित कर देते हैं। कविवर निराला ने भी शक्ति प्रदायिनी नारी के बाह्य सौन्दर्य का इस प्रकार वर्णन किया है—

“बिखरी छूटों शफरी-अलकें
निष्पात नयन-नीरज-पलकें,
भावातुर पृथु उर को छलकें उपशमिता;
निःसंवल केवल ध्यान-मग्न,
जागी योगिनी अरुण-लग्न,
वह जड़ी शीर्ष प्रिय-भाव-मग्न निरुपमिता ।”^२

निराला की नारी की ओजस्विता अपने आप इन पक्तियों में व्यक्त हुई है। नायिका की मूर्ति स्वयं आँखों के समक्ष खिरक उठी है। महादेवी एक सद्यस्नाता के रूप-सौन्दर्य का वर्णन इस प्रकार करती हैं—

“हृपति तेरा घन-केश-पाश ।
श्यामल श्यामल कोमल कोमल
सहराता मुरझित केश-पाश ।
नभगंगा की रजतघार में
घो आयी क्या इन्हें रात ?
कम्पित हैं तेरे सजल अंग,
सिहरा सा तन है सद्यस्नात ।

भीगी अलकों के छोरों से
धुतीं बूढ़ें कर विविध सात ।”^३

सहराते हुए वेश पाश के साथ दिखाई पड़ने वाली रूपमी सद्यस्नाता का चित्र अपना मोन्दर्य-विभव लिये हुए है। इस प्रकार यह स्पष्ट रूप से कहा जा सकता है कि हिन्दी के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने नारी के रूप-सौन्दर्य का सांगोपांग वर्णन किया है।

१. सुमित्रानन्दन पंत : “प्रंथि” पल्लविनी । तृतीय संस्करण । पृ० ३८ ।
२. सुपंकज त्रिपाठी निराला : “तुलसीदास” अपरा । तृ० सं० । पृ० १६३ ।
३. महादेवी वर्मा : आधुनिक कवि-भाग १ । गीत-संख्या ३४ । पृ० ५५ ।

तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने भी नारी के रूप-मौन्दर्य का चित्रण किया है। गुरुजाड अण्णाराव ने "सवणराजु कल" में बहूत युवती के रूप-मौन्दर्य का वर्णन इस प्रकार किया है—

“अर्धंलुते नयनों से
सहराती बिलरी अलकों से
अपनी निमंय ओ' गर्वोली
इठलाती चालों से—”

उन्मद यौवन-भार-नत इस बाला के सौन्दर्य में माधुर्य के साथ प्रग
दिलाई पड़ती है। कविधर नायनि मुखाराव ने अपनी प्रेयसि के रूप-सौन्दर्य के
कौमलता तथा सुगन्ध का भी समावेश किया है—

“किसलय के पीछे छिपी हुई
कलिका को छुलिये आभा-सो
अलफुट अथरों को ओट लिए
आँख मिचोनी करती मुसकान ।
परिमल के उच्छ्वास और
निद्रास-मयन के झोंको से उद्गेलित
जलधि-तरंगों-सा उठ गिर कर
शोभित होता जो तेरा उर का स्पन्दन
कहे बिना ही कह जाता तुमको जलधि प्रणय का ।”

१. “ अरमौगिङ्गचन कन्नुगयती
वेदरि यावेदि मुं गुरुनत्तो
वेडुस येरगनि बिक भोरिपन
वेडुगु नडकलत्तो—”

—गुरुजाड अण्णाराव : सवणराजु कल । मूल्याल सराजु । पृ० १५ ।

२. “ तलिर टाकुल चाटुन मुलकु मोल्ल
मोग चिलिकेट्टु तेलिकान्ति निगु करणि
विरिसि विरियनि पेदवुल वेनुक जेरि
मोलक भिरनय्यु दागिलिमूल लाडु
परिमलोच्छ्वास निद्रास पवनधुनकु
कडलि तरग विधान विल्कडग लेचि
पडुनु सोगयिषुनी पुरोवर्तनम्मु
प्रणय जलधि नीवनुषु जेप्पकय चेण्णु ।”

—नायनि मुखाराव । सोमद्रुनि प्रणय यात्रा । पृ० २६ ।

इस तरह तेलुगु के अन्य स्वच्छन्दतावादी कवियों ने भी नारी के रूप-सौन्दर्य का विशद वर्णन किया है। परन्तु नारी के निश्चल रूप-सौन्दर्य के अवन में हिन्दी कवियों की सौन्दर्य-दृष्टि अत्यन्त विकसित आन पड़ती है। नारी के निश्चल रूप-सौन्दर्य का उन्होंने एककर चित्रण किया है। तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने अपने ऊपर पड़े हुए नारी के रूप सौन्दर्य के प्रभाव को अधिकतर स्पष्ट किया है।

(घ) सात्विक अलंकारों के कारण नारी के रूप-सौन्दर्य का उत्कर्षः—भारतीय आचार्यों ने यौवना नायिका में अट्ठाईस सात्विक अलंकार माने हैं, जिनसे नारी का सौन्दर्य-वर्धन होता है। इनमें भाव, हाव तथा हेला—ये तीनों अगजालंकार कहलाते हैं। कान्ति, शोभा, दीप्ति, माधुर्य, प्रगल्भता, शीदयं तथा धैर्य—ये सात इनमें उपयान्तज है। इनके अतिरिक्त अठारह अन्य अलंकार हैं। ये सब रागोदय के कारण नारी के धाह्य शरीर एवं हृदय में होने वाले परिवर्तन को सूचित करते हैं। ये सात्विक अलंकार नारी-सौन्दर्य में गति तथा आकर्षण उत्पन्न करते हैं।

उपयुक्त सात्विक अलंकारों में अगज कहलाने वाले भाव, हाव तथा हेला रागोदय के कारण नारी में प्रमथ दोखने वाले विकार हैं। नायिका के मन में प्रथमतः उत्पन्न होने वाले काम विकार को “भाव” कहते हैं। हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने नायिका (नारी) में भाव के स्फुरण का अनेक स्थलों पर वर्णन किया है। प्रसादजी ने “कामायनी” में थढ़ा के यौवन विकास को अत्यन्त सुन्दर रूप में प्रस्तुत किया है—

“कामा तुम्हे देखकर आते यों, मतवाली कोयल बोली थी
उस नीरवता में अलसाई कलियों ने आँखें खोली थीं।”

यौवन के आगमन से नायिका के शरीर में सादक सौन्दर्य व्याप्त हो गया है। उसमें वात-चंचलता दूर होकर शास्त्रीय आ गया है। कविराज ने “प्रणि” की नायिका की यौवन-जग्य चंचलता एवं नयनों की व्याकुलता को यो व्यक्त किया है—

“कमल पर जो चाह दो खंजन, प्रथम
पल फड़काना नहीं थे जानते,
चपल छोटी घोट कर अब पल की
ये विफल करने लगे हैं भ्रमर को।”

निगलता तथा महादेवी की कविता में भी नारी में भावोदय के दृष्टांत आताही में प्राप्त होता है। तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों में रायप्रोनु सुब्बाराव, गुरजाड

अप्पाराव, नायनि सुब्बाराव, शिवशंकर शास्त्री आदि कवियों ने नारी में यौवन के प्रथम स्फुरण का वर्णन किया है। नायनि सुब्बाराव ने नायिका की यौवन-जन्य-चंचलता का चित्रण इस प्रकार किया है—

“किसलय के पीछे छिपी हुई
कलिका की छूतिमय आभा-सी
अस्फुट अक्षरों की ओट लिए
आँख-मिथोनी करती मुसकान ।”

शिवशंकर शास्त्री नायिका के आनन पर दीप्ति तथा तरल नयनों की उत्कंठा-पूर्ण दृष्टि का उल्लेख कर उसमें रागोदय के स्फुरण की ओर इंगित करते हैं—

“आनन पर शीतल प्रभा दीप्ति
नयनों की इच्छा भरी दृष्टि
भुस पर तेरे नवल राग को
बिना कहे ही बता रही हैं ।”

इस प्रकार हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने नारी (नायिका) में रागोदय एवं तज्जन्य सौन्दर्य का अंकन किया है। यह वर्णन सात्विक अलंकारी में भाव के अंतर्गत आते हैं।

हाव तथा हेला भाव को अधिक स्पष्ट करने के लिए प्रयुक्त होते हैं। हाव तथा हेला नारी के सौन्दर्य को द्विगुणीकृत कर, उसके आकर्षण को बढ़ाते हैं। हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने नारी में हाव तथा हेला का भी वर्णन किया है। कविवर पंत ने नायिका में तारुण्य उसी समय माना है जब वह प्रिय के मन को हाव-भावों से मोह लेती है—

१. “तलिक टाकुल चादुन गुलुकु मोस्त
मोग्ग बिलिकेट्टु तेलिकीति निगुकरणि
विरिति विरिपनि पेदपुल चेतुक जेरि
मोलक तिरेनय्य दागिलि भूत ताडु ।”

—नायनि सुब्बाराव : “सौभह्नि । प्रणय पात्रा । पृ० २६ ।

२. “नीकु नामोदि नयनयोन्मेषरक्ति
जेप्पकये चेप्पुचुंटे नोस्तिग्य दृष्टि
आननम्पुन विद्योतमान दीप्ति
तरल नयनोच्चल त्समृत्कण्ठ दृष्टि ।”

—शिवशंकर शास्त्री “हृदयेश्वरी” । पृ० ४३ ।

“मंद चलकर, रक अचानक, अघबुले
चपल पलकों से हृदय प्राणेश का
गुरगुराया हो नहीं जिस ने कभी
तरुणता का गर्व क्या उसने किया ?”^१

पत ने “ग्रन्थि” की नायिका में हाव तथा हेला का साक्षात्कार कराया है।
तब नायिका के पलकों का उठकर गिरने की चेष्टा में ही प्रेम-भावना को देखते
हैं—

“एक पल, मेरे प्रिया के दृग पलक
थे उठे ऊपर, सहज मोचे गिरे
छपसता ने इस विकंपित पुलक से
दड़ किया मानों प्रणय सम्बन्ध था।”^२

रागोदय के होने के पश्चात् उस भाव-स्फुरण को व्यक्त करने वाले हाव तथा
हेला भी प्रसाद के काव्य में अवश्य पाये जाते हैं। कामायनी के वासना सर्ग से एक
उदाहरण द्रष्टव्य है—

“मूल कर जिस दृश्य को मैं बना आज अचेत;
वही, कुछ सखीड़, सस्मित कर रहा सकेत।”^३

सखीड़, बिन्नु सस्मित संवेत करने वाली नायिका के हाव-भावों का सौन्दर्य
विस्तारपूर्ण है।

तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने भी नायिका के हाव तथा हेला आदि
मात्रिक अंगकारों का चित्रण किया है। वेदुल सत्यनारायण शास्त्री, नायनि सुब्बा-
राय, शिवशंकर शास्त्री आदि कवियों के काव्य में नारी के हाव-भावों की मात्रा
अधिक है। नायनि सुब्बाराय ने नायिका के एक सोन जुही की बत्ती को चुनकर बेणी
में रखना तथा मीठी मुम्बानों से निमंत्रण देना आदि हाव तथा हेला के अन्तर्गत ही
माने हैं—

“सोन जुही की बत्ती एक चुनकर अमित प्रेम से
प्राण प्रिया ने जब रख तो अपने बेणी-बन्धन में

१. गुमिशानन्दन पन्त : “ग्रन्थि” । (१९२० ई०) । वीणा-ग्रन्थि । पृ० ११७ ।
२. गुमिशानन्दन पन्त : “ग्रन्थि” (१९२० ई०) पल्लविनी : तृतीय संस्करण ।
पृ० : २८ ।
३. जयगहर प्रसाद : “वासना सर्ग”, “कामायनी” । पृ० ८६ ।

बचनों में ओ' चितवन में जो आमन्त्रण नहीं रहा
यही शलकता सबनी की मधुमय मुस्कानों में ।”

शिवशंकर शास्त्री ने भी प्रेमाकुल नायिका की शीतल दृष्टियों को हाव-भावों के रूप में अंकित किया है—

“विमल मनोरम कोमल तरलित
शीतल तेरी भव्य-दृष्टियाँ
मेरे आनन पर उतरी हैं
स्निग्ध-चाँदनी की विड़ियों-सी ।”

इस प्रकार हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने नायिका के हाव-भाव तथा हेला का वर्णन कर उनके रूप सौन्दर्य को चार चाँद लगा दिये हैं ।

उपयुक्त सार्विक अलंकारों में अन्धज कहलाने वाले शोभा, कान्ति, दीप्ति, औदार्य, माधुर्य और प्रगल्भता—ये सात अलंकार हैं । इनमें शोभा, कान्ति तथा दीप्ति का हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने वर्णन किया है । सभी स्वच्छन्दतावादी कवियों ने गौर वर्ण की नायिका (नारी) के शरीर से निकलने वाली आभा तथा उज्ज्वलता का वर्णन किया है । प्रसाद ने थढ़ा के वर्णन में उसकी मुख-कान्ति को मेघों के नील आवरण से प्रकट होने वाला अरुण रवि-मण्डल कहा है । प्रसाद ने “आँध्र” की नायिका की शोभा का अंकन यों किया है—

“बँसला स्नान कर आये
चंद्रिका पर्व में जैसी
उस पावन तन की शोभा
आलोक मधुर थी घंसी ।”

१. “आगलपु ब्रंम नोक मस्तेमोग्य कोति

वैलिय कबेरीभरम्मुन जेरिप्रिजन्त

पल्लु छुपुल रादगु स्वागतम्मु

बेलदि मुत्तिमुत्ति नयवुत्तो बेल्लि विरिसे ।”

—श्री नायनि सुब्बाराव : सौमट्टु नि प्रणय यात्रा । पृ० ३८ ।

२. “कोमल मनोज विमल दुःखकोष तरल

विम्पशीतल भवदीप दृष्टु तपल

पिक्कटिल्लि मदानन विम्बमुपयि

वेलुपुगा घाले बेन्नेल पुल्लु लट्टु ।”

—शिवशंकर शास्त्री : “हृदयेदवरी” । पृ० १२ ।

३. जयशंकर प्रसाद : “आँध्र” । पृ० २४ ।

निवशंकर शास्त्री ने हृदयेश्वरी की नायिका की सोभा, दीप्ति तथा चान्द्रि-
का विवर्ण किया है—

“धवल, धवल का परिधान पहनकर
बेह-सगा में स्वर्ण-कान्ति भर कर
जब तुम आती हो मंथर गति से
तो सगती हो केवल सखी-समान ।”

इस प्रकार नायिका में दीगने वाली सोभा, चान्द्रि तथा दीप्ति आदि सारिक
अलंकार दर्शक की आँखों में खराबीय उत्पन्न करने वाले हैं। प्रगल्भता तथा औदार्य
भी स्वच्छन्दतावादी कवियों की नायिकाओं में पाए जाते हैं। परन्तु माधुर्य का इन
कवियों ने अत्यधिक वर्णन किया। माधुर्य के साथ सखा का भी समावेश कर नारी
के रूप-बोद्धों को और भी आकर्षक बना दिया है। नारी में माधुर्य ही ऐसा गुण है
जो पुरुष की वासना को उत्तेजित करता है। कामायनी का मनु थप्पा में इसी माधुर्य
का दर्शन कर यों कह उठता है—

“उसो में विधाम माया का अचल आवास;
अरे यह तुल मौड़ कंसी, हो रहा हिमहात ।
वासना की मधुर छाया । स्वास्थ्य बल विधाम ।
हृदय की सौन्दर्य प्रतिमा । कीन तुम छवि पाय ।”

इसी माधुर्य के कारण पुरुष के लिए नारी “सौन्दर्य-प्रतिमा” बन जाती है।
तैलुगु के कवियों ने निवशंकर शास्त्री ने माधुर्य का अधिक वर्णन किया है। वह
“हृदयेश्वरी” की नायिका को संबोधित कर कह उठता है।

“मधुर भाव हैं मेरे मन में
मधुरिम से मधुमय मधुर मूर्ति ।
मधुर निशा में तम मधुरिम पर
मुग्ध हुआ मैं पूर्ण रूप से ।”

१. “धवल कौशेय परिधान चारिणी धवि
बेहलत हेम दीधिति देजरिस्त
चलु गमनम्भुतो घोषु यच्चु नपुडु
केवलमु लक्षिं धनियेडु भाव मोदये ।”
—निवशंकर शास्त्री : “हृदयेश्वरी” । पृ० १६ ।
२. जयशंकर प्रसाद : वासना सखी । “कामायनी” । पृ० ८७ ।
३. “मधुर भावावली लसन्मतिनि नेनु,
मधुरिममु कल्ल मधुरमौ मधुरमूर्ति,
मधुर धामिनि बेल नी मधुरिममुन
पूर्णमुग मुग्धभावमु पीदिनाड ।”
निवशंकर शास्त्री : “विभ्रममु” । हृदयेश्वरी । पृ० १७ ।

उपयुक्त अत्यन्त अलंकारों के अतिरिक्त विलास, विभ्रम, विच्छृति आदि स्वभावज अलंकारों का भी हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने नारी के सौन्दर्य-वर्णन के लिये उपयोग किया है।

(ट) नारी का आन्तरिक सौन्दर्य :—वाह्य सौन्दर्य के साथ आन्तरिक सौन्दर्य के मिश्रण से नारी-सौन्दर्य में पूर्णता आ जाती है। वास्तव में आन्तरिक सौन्दर्य के अभाव में वाह्य-सौन्दर्य एकांगी हो जाता है। यह अतिरिक्त सौन्दर्य नारी का चार्ित्रिक या मानसिक सौन्दर्य है जिसके आधार उसके मन में भाव तथा उसकी चेष्टाएँ हैं। नारी में चेतना या मजीबता के कारण स्वच्छन्दतावादी कवियों ने उसमें सौन्दर्य को माना ही है। साथ ही उसके लावण्य की तरसता को, विविध भावों के उन्मेष तथा उनकी अनुभूति के कारण निखरने वाले उसके रूप का भी अंकन किया है। उल्लास, सजीवता एवं स्फूर्ति आदि चेतना के विभिन्न पहलुओं को इन कवियों ने नारी में देखा है जो उनके आन्तरिक सौन्दर्य का वर्णन करते हैं। उल्लास तथा स्फूर्ति को दिखाने के लिये हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने नारी की उपमा उपा के साथ ही है। जयशंकर प्रसाद ने इडा के प्रथम परिचय में ही उसे “उपा की पहली रेखा कान्त” कहा है। प्रसाद ने उसकी दिव्य छवि का अंकन किया है, जो उसके आन्तरिक सौन्दर्य की वाह्यावृत्ति है—

“दिव्य तुम्हारी अमर अमिट छवि सगो सेसने रंग-रत्नो,
नयन हेम-लेखा सो मेरे हृदय निकष पर लिची भली।
अरणाक्षल मन मन्दिर की यह मुग्ध माधुरी नव प्रतिमा;
सगो सिलाने स्नेहमयी सो सुन्दरता की मृदु महिमा।”^१

तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने भी नारी में उल्लास तथा स्फूर्ति का संचार किया है। कविवर कृष्णशास्त्री ने उर्वशी को उपा काल की ओस बिन्दुओं की लड़ी कहकर उसके आन्तरिक प्रणय एवं स्निग्धता को प्रकट किया है। इडा के वर्णन में प्रसाद जी ने चेतना के सौन्दर्य का अत्यन्त मनोहारी ढंग से चित्रण किया है। वे उसे उल्लास-भरी मूर्ति कहकर उसके मानसिक या आन्तरिक सौन्दर्य की ओर संकेत करते हैं—

“इडा अग्नि-ज्वाला-सी आगे जलती है उल्लास भरी
मनु का पय आलोकित करती दिग्द-गदी में यनी तरी।”^२

इडा चेतना की साकार मूर्ति होने के कारण सीमनस्य चारों ओर बिखर देती है—

१. जयशंकर प्रसाद : निर्वेद सगं । कामायनी । पृ० २२२ ।
२. “नीबु तोलि प्रोडु नुनमंबु तीय सोनव्”—धी देवुतरस्ति वृद्धशास्त्री वृत्तुलु । पृ० ११८ ।
३. जयशंकर प्रसाद : स्वप्न सगं । कामायनी । पृ० १८१ ।

"सोमनस्य जितराशो क्षीनत, जहता का बृत्त भात नही।"^१

बद्विरर अम्बूरि रामकृष्ण राव ने भी गारी की गिनगता तथा घनता का अंकन किया है—

"अन्यकार के मायीं मे विकसित मधुमय ज्योत्स्ना-तो
गुप्ता-तारोवर में तीव्र व्यथाकुल जन के स्नान सहज
मेरे उर-हृत्पति दिव्य राजि। तुम घर कर स्थामाहृति
तन-विकात भर मेरे मन में, हो मुक्त पर कल्याणत।"

इस प्रकार हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने गारी के आन्तरिक सौन्दर्य के एक पहलू के रूप में उसकी घनता, गिनगता, उल्लास आदि का चित्रण किया है।

हमने जैत पहले ही कहा था, गारी का आन्तरिक सौन्दर्य विशेषतः उसकी प्रकृति तथा चिन्ताओं पर आधारित रहता है। गालिक अनारों के कारण गारी का आन्तरिक सौन्दर्य भी निगर उठता है। गारी के गालिक स्वभाव को वे स्वयं व्यक्त करते हैं जिन पर विचार रूप-सौन्दर्य के अन्तर्गत हो चुका है। हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने गारी के आन्तरिक सौन्दर्य का विभिन्न दृष्टिकोणों से चित्रित किया है। प्रसाद और पंत की नायिकाएँ सज्जासीस हैं, निराशा की नायिकाएँ शक्ति एवं प्रेरणा के स्रोत हैं तो महादेवी की नायिकाएँ अधिपतिर विरहिणियाँ हैं। गुरज्राड अम्बाराव, रामप्रोतु सुब्बाराव तथा दुम्बूरि रामिरेड्डी की नायिकाएँ (गारी पान) आत्मोत्सर्ग करनेवाली त्याग की अमर मूर्तियाँ हैं तो कृष्णशास्त्री, त्रिपशंकर शास्त्री, वेदुल सत्यनारायण शास्त्री तथा नामनि सुब्बाराव की नायिकाएँ प्रेमसिंघा हैं, प्रणय की साकार मूर्तियाँ हैं। बसवराज अम्बाराव, विश्वनाथ सत्यनारायण तथा नम्बूरि सुब्बाराव की नायिकाएँ प्रेमिकाएँ हैं। इसका तात्पर्य यह नहीं कि प्रसाद और पंत की नायिकाओं में प्रेमिका का स्वरूप नहीं है या कृष्णशास्त्री, तथा नामनि सुब्बाराव आदि कवियों की नायिकाओं में सज्जा का अभाव है। यह तो निर्विवाद अंश है कि सामान्य रूप से हर एक कवि ने अपनी नायिका की रूप-रचना में एक विशेष आकृति एवं प्रकृति से काम लिया है।

१. जयशंकर प्रसाद . स्वप्न संग . कामायनी पृ० । १८१ ।

२. "चोकिट दास्तन्दु विकसितचिन बेन्नेत योले, तीव्रया
धाकुलु लेनगारलु सुधा सरसिन् गोनु स्नानमद्लु श्यामाकृति
दाल्चि नाडु हृदयम्मुन निल्चिन दिव्य राजि,
नाकं करणिचि मोतनु विकासमु निपुमु ना मनम्मुनन्—"
—अम्बूरि रामकृष्णराव : "बेतालिकुत्तु" । पृ० ७३ ।

कविवर पन्त ने संकोच-शीला तथा सरल स्वभाव की त्रिचोरी के आंतरिक सौन्दर्य का अंकन इस प्रकार किया है—

“कपोलों में उर के मृदु भाव
धवण नयनों में प्रिय वर्ताव;
सरल संकेतों में संकोच,
मृदुल अपरों में मधुर दुराव ।”^१

पंत की भांति कृष्णशास्त्री भी एक सरल स्वभाव की अनाथ बालिका के मानसिक सौन्दर्य को इस प्रकार चित्रित करते हैं—

“यह है मलय साग्य की मनोहारिणी, कुसुम-कामिनी
जगा रही है मेरे जोदन में
विविध इच्छाओं की मधुर वेदना को ।
स्वप्न देखती रहती वह नित

उत्तेजित की कोमल सुन्दरता एक नयन-से खिलकर
चकित दृष्टियों से अपने को निहारती है ।”^२

कृष्णशास्त्री की यह नायिका अपने सौन्दर्य पर स्वयं रीझने वाली है । सज्जा नारी के आन्तरिक सौन्दर्य को और भी बढ़ाती है । सज्जा स्त्रियों का आभूषण माना गया है । सज्जा का सम्बन्ध नारी की भावानुभूति के साथ ही है । सज्जा के रूप में भाव का पूर्वाकरण हो जाता है और इस समय सौन्दर्य-मृष्टि में सहायक होता है । सज्जा के अस्तित्व के कारण नारी-सौन्दर्य को एक व्यापक परिधि मिल गयी है । हिन्दी और तेलुगु के अधिकांश कवियों ने नारी में सज्जा की ध्वजना की है । परन्तु सज्जा के सभी पक्षों पर प्रसाद जी ने पूर्ण प्रकाश डाला है । नागों में दीखने वाली इस विशेष भावना को कवि ने एक मनोवैज्ञानिक दृष्टि से देखकर काव्य के परिवेश में व्यक्त किया है । प्रसाद जी ने नारी में सज्जा की अभिव्यक्ति इस प्रकार की है—

१. सुमित्रानन्दन पन्त : “आमू” । पन्तविनी । तृतीय संस्करण । पृ० ७८—७९ ।

२. “आमे नव साग्य समय मल्लो मनोम
कुसुम कामिनि; ऐरो बित कोकें तोय
इनपु वेदन ना ओवितमुन रेपु ।
आमे स्वप्नासु कनुषु ; आमे मेनि
ततिरु सावण्य मोल नेत्रपुण विरिसि
येरगु बुपुल तनुदाने घरसि कोनुनु ।”

—कृष्णशास्त्री: धी देवुसपन्नि कृष्णशास्त्रि कुनुनु । पृ० १२७ ।

“गिर रहों पत्रों, दूरी थी नातिका की नोक,
भ्रू-सत्ता थी कान तरु घड़ती रही बेरोक।
स्पर्श करने लगी सज्जा सलित कर्ण कपोत,
दिल्ला पुसक कदंब सा था भरा गदगद मोत।”^१

नारी में प्रथम बार क्षीयने वाली सज्जा का अत्यन्त स्वाभाविक रूप है। सज्जा के कारण ही नारी में दासीनता आती है और यह रति की प्रतिकृति है—

“मैं रति की प्रतिकृति सज्जा हूँ
मैं दासीनता निपाती हूँ
मनवासी सुन्दरता पग में
नूपुर सो लिपट मनाती हूँ।”
“अंचक विशोर सुन्दरता की
मैं करती रहती रसवासी;
मैं यह हलही सो मसलन हूँ
जो बनती कानो की लासी।”^२

प्रसाद जी के अनुसार सज्जा नारी ने नवीन सौन्दर्य का उन्मीलन करती है। यह नारी-सौन्दर्य की रक्षा करने के साथ उस की वृद्धि भी करती है। सज्जा नारी के लिये एक आवरण होते हुये भी उस का अलंकार भी है।

“बरदान सद्गुण हो डाल रही नीली फिरनों से बुना हुआ;
यह अंचल कितना हलका-सा कितने सौरभ से सना हुआ।”^३

सज्जा के कारण नारी के हृदय में परवशता आ जाती है जो नारी की चेष्टाओं को प्रभावित करती है। इस परवशता के कारण नारी में एक विशेष सौन्दर्य आ जाता है। सज्जा नारी में विशोर चंचलता के स्थान पर यौवन-गंभीरता भर देती है—

“स्मिति बन जाती तरल हँसी नयनों में भर कर बाँक पना;
प्रत्यक्ष देखती हूँ सब जो यह बनता जाता है सपना।
+ + +
छूने में हिचक, देखने में पलकें आँखों पर झुंझती हैं,
कलरव परिहास भरी भूँजें प्रथमो तक सहसा रुकती हैं।”^४

१. जयशंकर प्रसाद : वासना सर्ग । “कामायनी” । पृ० ६४ ।

२. जयशंकर प्रसाद : सज्जा सर्ग । कामायनी । पृ० ६८ ।

३. वही । पृ० ६८ ।

४. वही । पृ० ६८-६९ ।

इस गायत्री के पीछे नारी का मानविक परिवर्तन भी वर्तमान है। कविवर पंत ने भी नारी में लज्जा को विशेष महत्व दिया है। पंत भी नायिकाओं में "प्रिय" की नायिका तथा 'भावी पत्नी' लज्जा के परिधान में ही अपने को प्रकट करती है। "प्रिय" की नायिका का लज्जाशील सौन्दर्य अत्यन्त मनोमुग्धकारी है—

"एक पल, मेरे प्रिया के दृग पलक
ये उठे ऊपर, सहज मोचे गिरे,"
"लज्जा की नादक सुरा सो सानिमा
फँस भासों में, नवीन गुलाब-से
छलकती थी बाढ़ सी सौन्दर्य की
अपसुले सस्मित गर्दों से, सौप-ते।"^१

पंत की भावी पत्नी भी लज्जा के वसनो में भिपटी हुई है। वह "मृदुमिल सरसी में सुकुमार अधोमुख जरण सरोज समान" अपने लज्जारण मुख की शुकाती है। प्रथम मिलन के पहले नायिका में व्यक्त होने वाले सभी हाव-भावों के साथ पंत ने लज्जा का भी समावेश किया है—

"अरे वह प्रथम मिलन अज्ञात।
विकंपित मृदु उर, पुलकित घात,
समांकित ज्योत्स्ना सी सुपचाप
जड़ित पद, नमित पलक दृग घात
पास जब आ न सकोगी, प्राण !
मधुरता में सी भरी अज्ञान ;
लज्जा की छुई छुई सी स्तन,"

निराला, महादेवी तथा अन्य हिन्दी के स्वच्छन्दतावादी कवियों में नारी में लज्जा का चित्रण अवश्य मिलता है, किन्तु अधिक मात्रा में नहीं। तैत्तिरीय के स्वच्छन्दतावादी कवियों में लज्जा का इतना भव्य चित्रण नहीं मिलता। फिर भी नारी के लज्जा की भावना को कुछ कवियों ने महत्व अवश्य दिया है। शिवगंकर शास्त्री में लज्जाशील नारी-सौन्दर्य का वर्णन कहीं-कहीं मिल जाता है।

१. सुमित्रानन्दन पंत: "प्रिय" (१९२० ई०) पल्लविनी। तृ० सं० १ पृ० ३८।
२. सुमित्रानन्दन पंत : भावी पत्नी के प्रति (१९२७ ई०) पल्लविनी। तृ० सं० १ पृ० १४८।
३. वही। पृ० १४८।

शिवशंकर शास्त्री की “हृदयेश्वरी” की नायिका में सज्जा पायी जाती है—

अर्धोन्मीलित कर लोचन ओ,
कमल-वदन सज्जा से भत कर
कोमल घंचल स्वर्ण-सता-सी
तुम चली सोध के भीतर ।”

कविवर कृष्णशास्त्री की नायिका भी सज्जासीता है । वही उसकी सज्जा की ओट में छिपने वाले प्रेम का उल्लेख इस प्रकार करता है—

“उस के धीवन के प्रांगण में
डगमग होकर छिप जाता है
प्रेम उसी की सज्जा की ओट लिये ।”

इस प्रकार हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने नारी के आंतरिक सौन्दर्य को बढ़ाने के लिये सज्जा का वर्णन किया है ।

नारी के आंतरिक सौन्दर्य को उन्मीलित करने वाले दया, माया, ममता, माधुर्य, विश्वास आदि गुणों का दोनों भाषाओं के कवियों ने चित्रण किया है । इन गुणों के कारण नारी का कोमल भक्तित्व आकर्षक होकर खिल उठता है ।

तेलुगु के कुछ अन्य स्वच्छन्दतावादी कवियों की नायिकाओं की भाँति हिन्दी स्वच्छन्दतावादी काव्य की नायिकाओं में कीटुम्बिक या सामाजिक हित के लिये आत्म-निदान करना कही नहीं दिखाई पड़ता । परन्तु कृष्णशास्त्री, वेदुल सत्यनारायण शास्त्री, शिवशंकर शास्त्री तथा नायनि मुन्बाराब आदि कवियों के नारी-सौन्दर्य की कल्पना हिन्दी के कवियों के नारी-सौन्दर्य की कल्पना से अधिक साम्य रखती है ।

१. “कन्तुलरमोदित जानन कमल मल्ल

रम्यभुगवात्ति सज्जाभिराम गतिनि

ललित जंगम कांचन सतिक रीति

हर्म्य भागभु लोनिनि नरिणि नावु ।”

—तल्लावडुल शिवशंकर शास्त्री : “हृदयेश्वरी” । पृ० १० ।

२. “आमे प्रायपु वाकिलुलडु बलपु

तडवडि पडंगु सिगु दौ तरल्लेरेल ।”

— श्री देवुलपरिस कृष्णशास्त्री : देवुलपरिस कृष्णशास्त्रि कुतुबु । पृ० १२७ ।

(६) स्वच्छन्दतावादी काव्य में उर्वशी (आदर्श प्रेयसी) की रूप-कल्पना :—
हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने अपनी सौन्दर्य-दृष्टि तथा भावुकता के अनुसार अनेक नारी-भूतियों का सजीव चित्रण अवश्य प्रस्तुत किया है। ऐसी आदर्श नारी-भूतियों में प्रमाद की थूढ़ा तथा इडा, पन्त की “प्रमिथ” की नायिका, भावी पत्नी तथा अप्सरा, नण्डूरि मुन्नाराव की ऐकि, विद्वनाथ सत्यनारायण की किन्नेरसानि, गुरजाड़ अप्पाराव की कन्यका, पूर्णम्मा, दुव्वूरि रामिरेड्डी की नलजाराम्मा आदि अत्यन्त प्रमुख हैं। परन्तु हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों में देवुलपल्लि कृष्णशास्त्री और रामधारीसिंह दिनकर ने उर्वशी के रूप में आदर्श प्रेयसी को कल्पना की है। इन दोनों कवियों की उर्वशी की रूप-कल्पना के विवेचन के पूर्व भारतीय साहित्य में उर्वशी-मन्वन्धी भावना का भसिप्त परिचय देना अत्यन्त आवश्यक है।

१. उर्वशी और पुरुरवा की कथा का उत्प्रेष सर्वप्रथम ऋग्वेद एव उसके पदवाच्य दासपथ ब्राह्मण और उसके आधार पर पुराणों में मिलता है। यूनानियों के ईरास-माद्री की भाँति तथा स्कादिनीवियनों के ऐरिजा-ओडोर की भाँति हमारे वेदों के उर्वशी-पुरुरवा भी प्रेयसी-प्रिय हैं। रामायण, महाभारत, हरिवंश तथा विष्णु-पुराण आदि काव्यों में उर्वशी की कथा का उल्लेख होने पर भी उसका कोई विशेष महत्त्व नहीं है। संस्कृत साहित्य में उर्वशी-कथा को प्रमुखता देने वाले कवि कालिदास हैं। कालिदास के विक्रमोर्वशीय में चित्रित उर्वशी अधिकतर नर्तकी की भाँति दिखाई पड़ती है। किन्तु चतुर्थ अंक में विजय का विरह-चित्रण अत्यन्त सदास रूप में हुआ है। अरविन्द की उर्वशी मानव को कर्तव्य से पराङ्मुख करने वाली सौन्दर्यभूति है। उर्वशी के सौन्दर्य-मोह में पड़कर विक्रम का कर्तव्यभ्रष्ट होना स्वयं अरविन्द को भी स्पष्ट नहीं था। उसी कारण उन्होंने उर्वशी की, मनुष्य में वामना की बल्लि को उद्दीप्त करने वाली आग्नेय के रूप में कल्पना की।

इस प्रकार वासना की भूति के रूप में दीखने वाली उर्वशी को विलक्षण रूप-रंग प्रदान करने वाले कवि हैं रवीन्द्र। उर्वशी के जन्म के सम्बन्ध में दो गाथाएँ प्रचलित हैं। एक गाथा के अनुसार वह देव-दानवों से मन्थित क्षीर-सागर से अग्नि अप्सराओं के साथ जनमी है और दूसरी गाथा के अनुसार वह विष्णु के “उड” से उत्पन्न हुई है। इन दोनों में से रवीन्द्र ने प्रथम गाथा को ग्रहण किया है। एक हाथ में विष-कलश और दूसरे हाथ में अमृत-कलश लेकर क्षीरसागर-तटों पर लड़ी होने वाली चिर यौवनमयी के रूप में, वृत्तहीन पृथ्वी के रूप में उन्होंने उर्वशी की कल्पना की है। रवीन्द्र की उर्वशी-विषयक कल्पना पर ऋग्वेद तथा कालिदास के प्रभाव के अतिरिक्त यूनान की पुराण-गाथाओं का प्रभाव भी स्पष्ट रूप से पाया जाता है। सागर-तटों पर लड़ी होनेवाली उर्वशी का रूप यूनानी देवी अफ़्रोडिट (Aphrodite) का स्मरण दिलाता है। यह देवी भी फेन से जनमी है। एक हाथ में अमृत-कलश और

और दूसरे में विष-कलश लिए हुए उर्वशी की रवीन्द्रक वस्त्रना पर अंग्रेजी कवि स्विन बर्न की "ओड आन अफ्रडेंटी" नामक कविता का प्रभाव लक्षित होता है। स्विन बर्न की "ओड आन अफ्रडेंटी" में अफ्रडेंटी को सागर से उद्भूत निर्मूल कलिका से कटु पुष्प में परिणत होने वाली नारी के रूप में देखा है।^१ स्विनबर्न की जल-देवी (Perilous goddess) भी समुद्र से ही जन्म लेती है। उसके एक हाथ में अमृत कलश (Ambrosia) और दूसरे हाथ में विष-कलश घोषित होते हैं। इसके अतिरिक्त ऋग्वेद के उर्वशी-पुसरवा के संवाद का प्रभाव भी रवीन्द्र पर लक्षित होता है। पुराण गायत्री की उर्वशी ऋषियों को पदभ्रष्ट किया करती थी। कालिदास की उर्वशी अवस्था-भेद के अनुसार बधू, पत्नी तथा माता के रूप में दिखाई पड़ती है। परन्तु रवीन्द्र के अनुसार वह न माता है, न बन्धा है और न बधू है। वह केवल सौन्दर्य की प्रतिमूर्ति आदर्शमयी नारी है।^२ कवि के अनुसार वह उषा की भाँति अनवगु ठिता है।^३ रवीन्द्र की उर्वशी स्वर्ग और पृथ्वी को अपने सौन्दर्य से सन्धान करने वाली स्वर्ण-सेतु है। इस प्रकार रवीन्द्र ने उर्वशी को अलौकिक सौन्दर्य के प्रतीक के रूप में देखा है।

रवीन्द्र के पश्चात् उर्वशी को विशिष्ट स्थान प्रदान करने वाले कवि हैं देवुल-पल्लि कृष्णशास्त्री तथा रामधारीसिंह दिनकर। परन्तु समय की दृष्टि से शास्त्री और दिनकर के उर्वशी-सम्बन्धी काव्यों में पर्याप्त अन्तर है। कृष्ण शास्त्री की "ऊर्वशी" सन् १९२५ की रचना है तो दिनकर की उर्वशी सन् १९६१ की रचना है। शास्त्री की उर्वशी-भावना पर रवीन्द्र का प्रभाव स्पष्ट रूप से है तो दिनकर की उर्वशी पर रवीन्द्र के साथ कालिदास आदि कवियों का भी प्रभाव देखने को मिलता है। कृष्ण-शास्त्री तथा दिनकर की उर्वशी-भावना में पर्याप्त समानता मिलती है। शास्त्री और दिनकर की उर्वशी एक आदर्शमयी नारी होने के साथ वह प्रेयसी भी है। दोनों कवियों ने उसे प्रेम और अलौकिक सौन्दर्य की साकार मूर्ति के रूप में चित्रित किया है। इन कवियों की उर्वशी विश्व-सौन्दर्य की उज्ज्वल भावना की रूप-सृष्टि मात्र है। युग-युगों से मानव के मनोमन्दिरों में निवास करने वाली एक गन्धर्वानुभूति है।

१. "A bitter flower from the bud

Sprung from the sea without roots."... Swin Burne.

२. "न हो माता, न हो बन्धा, न हो बधू, सुन्दरी रूपसि,
हे मन्दनवासिनी उर्वशी।"—रवीन्द्र।

३. उषार उदय सम अनवगुण्ठिता तुमो अकुठिता।"—रवीन्द्र।

४. "ओक चरकनि हरी येताबुन्दो दानि लोक रंम अंहुंवि। स्त्री येता उन्हालो दानि कवि उर्वशी अन्हाडु।"—कृष्णशास्त्री। रेडियो भाषण। प्रजामित्र, जूने १०, १९३८।

दोनों कवियों ने उर्वशी के अजोदिक सौन्दर्य का वर्णन प्रस्तुत किया है। शास्त्रीजी अनेक उपमाओं एवं उत्प्रेक्षाओं के माध्यम से उर्वशी का सौन्दर्य-दर्शन कराने के साथ-साथ अनन्त आह्लाद का अनुभव करने लगते हैं। कवि उसे त्रिभुवन स्वामी के दिव्य रत्न-भण्डार पर शासन करने वाली वज्र-जड़ित हार मानते हैं। उर्वशी के सौन्दर्य को अनेक रूपों के माध्यम से व्यक्त करते हैं—

“तुम प्रथम उषा के ओस-कणों की लतिका हो,
तुम वर्षा और शरद के बीच
जगनेवाली सागध्य-कुमारी हो।”

आगे चलकर कवि उर्वशी को कल्पामयी के रूप में भी चित्रित करते हैं। दिनकर की उर्वशी दिगन्त व्यापिनी सौन्दर्य-राशि है। कवि के ही शब्दों में—

“एक भूति में सिमट गयीं किन्तु भक्ति सिद्धिप्राप्ति सारी ?
कब था ज्ञात मुझे, इतनी सुन्दर होती है नारी?
साल-साल वे चरण कमल-से, कुंकुम-से, जावक-से,
तेन की रक्तिमा कान्ति गुह्य, ज्यों धुली हुई जावक से।

इर्ष्या, जिसमें प्रकृति रूप अपना देखा करती है;
वह सौन्दर्य कला जिसका सपना देखा करती है।
नहीं, उर्वशी नारि नहीं, आभा है निखिल भुवन की;
रूप नहीं, निष्कलुष करपना है खप्पा के मन की।”

दिनकर की उर्वशी “स्वर्ग लोक की मुधा” “नन्दन वन की आभा” है। इसमें स्पष्ट हो जाता है कि दिनकर की उर्वशी-सम्बन्धी रूप-कल्पना; कृष्णशास्त्री की अपेक्षा अत्यन्त स्पष्ट एवं भागल है।

कृष्णशास्त्री तथा दिनकर ने उर्वशी को विद्व-मानव की चिरन्तन प्रेयसी के रूप में देखा है। इन कवियों की उर्वशी मृत्तियों को तपभ्रष्ट करने वाली विलामिनी अम्बरा नहीं है। वह मानव को अनन्त आकर्षण से मुग्ध करने वाली है। कृष्णशास्त्री की उर्वशी की निम्नांकित उक्ति उनके विश्व-प्रेयसी के स्वरूप पर प्रकाश डालती है—

१. “नीबु तोलिप्रोडु नुनुमन्नु तोव सोनबु
नीबु धर्पा शरत्तुल निबिड संग
मपुन ओडमिन सन्ध्या कुमारि।”

—कृष्णशास्त्री : उर्वशी । थो देवुल पल्लि कृष्णशास्त्रि कृतुबु । पृ० ११८ ।

२. रामधातीसह दिनकर : प्रथम अंक । उर्वशी । पृ० २४ ।

“प्रथम वियोगिनी हूं मैं
प्रथम प्रेयसी हूं मैं ।”^१

इससे स्पष्ट हो जाता है कि कृष्णशास्त्री की उर्वशी चिरन्तन प्रेयसी है। दिनकर की उर्वशी सुर, नर, किन्नर या गन्धर्व कुल में जन्म लेने वाली युवती नहीं है। वह केवल अप्सरा है जो विद्व-मानव के अतृप्त कामना-समुद्र से उदित होने वाली है। वह स्वयं कहती है—

“मैं नाम-गोत्र से रहित पुष्प
अम्बर में उड़ती हुई मुक्त आनन्द-शिक्षा
इतिवृत्तहोन,
सौन्दर्य-चेतना की तरंग;
सुर-नर-किन्नर-गन्धर्व नहीं,
प्रिय ! मैं केवल अप्सरा
विश्व नर के अतृप्त इच्छा-सागर से समुद्भूत ।”^२

दिनकर की उर्वशी देश और काल के बन्धनों को स्वीकार नहीं करती। वह चिरयौवन सुषमादीप्त चिरन्तन नारी है। वह विश्व-प्रेयसी है। उर्वशी अपना परिचय यों देती है—

“मैं देश-काल से परे चिरन्तन नारी हूं।
मैं आत्मसन्ध यौवन की नित्य नवीन प्रभा,
रूपसी जगर में धिर-युवती मुकुमारी हूं।
सरिता, समुद्र, गिरि, वन मेरे ध्यवधान नहीं।
मैं भूत, भविष्यत् वर्तमान की कृत्रिम बाधा से विमुक्त;
मैं विश्वप्रिया ।”^३

कृष्णशास्त्री और दिनकर की उर्वशी-भावना में पर्याप्त साम्य के होते हुए भी दोनों की मूर्तियाँ एक-सी नहीं हैं। कृष्णशास्त्री की उर्वशी पर रावीन्द्रिक प्रभाव के होने के कारण वह कहती है कि हालाहल का अनल तथा अमृत का शीतल रस उसी

१. तोलि वियोगिनि नेने।

तोलि प्रेयसिनि नेने !” कृष्णशास्त्रि कृतुलु। “उर्वशी”। पृ० १२१।

२. रामपारोमिह दिनकर : तृतीय अंक। उर्वशी। पृ० १५।

३. वही। पृ० ३६-१००।

के साथ जनम हैं और वे उमी के आजन्म सहचर हैं।^१ इस प्रकार कृष्णशास्त्री की उर्वशी-भावना पर परम्परा का प्रभाव किञ्चित् मात्रा में देखा जा सकता है। दिनकर ने भी कथावस्तु तथा कुछ घटनाओं को परम्परा से अवश्य ग्रहण किया है। किन्तु दिनकर ने अपनी उर्वशी-भावना को नये साँचे में ढाल दिया है। दिनकर की उर्वशी स्वयं कहती है कि वह अवचेत प्राण की प्रभा मात्र है सिन्धु की सुता नहीं—

“मैं मनोदेस की वायु ध्यप्र, ध्याकुल चंचल;
अवचेत प्राण की प्रभा, घेतना के जल में
मैं रूप-रंग-रस-गंध-पूर्ण साकार कमल !
मैं नहीं सिन्धु की सुता;
तलातल-भतल-वितल पाताल छोड़,
नीले समुद्र को फोड़ गुह्र, झलमिल केनांकुश में प्रदीप्त
नाभती उमियों के सिर पर
मैं नहीं महातल से निकली।”

सतः उर्वशी के जन्म के सम्बन्ध में कृष्णशास्त्री तथा दिनकर की धारणाएँ भ्रूयक हैं। कृष्णशास्त्री की उर्वशी विष्णु-नर की चिरन्तन प्रेयसी होने के साथ-साथ वह स्वयं कवि की प्रेयसी भी है। जालिदाम तथा रवीन्द्र की भाँति शास्त्री इस सौन्दर्य की मूर्ति के प्रति तटस्थ नहीं रह सके। उर्वशी कहती है कि वह सदा कवि की प्रेमिका ही है। वह नीचे दी गयी उर्वशी की उक्ति से स्पष्ट हो जाता है—

“चिरन्तम काल से मैं हूँ तुम्हारी।”

कवि उसके विरह में रात और दिन तड़पता रहता है। उसका अलौकिक प्रेम पाने के लिए संतप्त हो उठता है। यही दशा उर्वशी के प्रेम में पड़े हुए दिनकर के पुरुरवा की भी है। वह उर्वशी के विरह में तड़प उठता है। इस तरह कृष्णशास्त्री तथा दिनकर की उर्वशी-भावना में पर्याप्त साम्य दृष्टिगोचर होता है। वह विश्व-प्रेयसी होने के साथ कृष्णशास्त्री तथा पुरुरवा की प्रेयसी भी है। इस प्रकार आदर्श

१. “हासहलानलमे अमृत शीतल रसमे

तोडु बुडुडुनु चाकु । तोडु नोडलु नाकु ॥

—कृष्णशास्त्री : उर्वशी : देवुतपत्ति कृष्णशास्त्री कृतम् । पृ० १२१ ।

२. रामधारी सिंह दिनकर : उर्वशी । तृतीय अंक । पृ० ६४-६५ ।

३. आनाटि कीनाटि केनु नोशानने !”

—कृष्णशास्त्री : उर्वशी । श्री देवुतपत्ति कृष्णशास्त्री कृतम् । पृ० १२१

१६४ | स्वच्छन्दतावादी काव्य का तुलनात्मक अध्ययन

नारी तथा आर्य प्रेयसी की स्वच्छन्दतावादी भावना ने उर्ध्वी में एक विरलन
सौन्दर्य-मण्डित रूप पा लिया है।

(त) प्रेम-भावना :—

स्वच्छन्दतावादी काव्य के प्रमुख तारों में प्रेम-भावना अत्यन्त महत्वपूर्ण है। मानव-जीवन में रागात्मिका-नृति का प्राधान्य रहता है। उन रागात्मिका-नृतियों में भी रति का अपना गृहक एक महत्वपूर्ण स्थान है। इस के विभिन्न रूप दिखाई देते हैं जैसे दाम्पत्य रति, सख्य रति, दास्य रति और वात्सल्य रति। परन्तु यही दाम्पत्य रति भावना के ही अत्यन्त उदात्तोद्भूत रूप का ही, जिसे प्रेम-भावना कहा जा सकता है, विवेचन मुख्य है। वास्तव में प्रेम और रति में भिन्नता है। दोनों स्त्री और पुरुष के बीच के रागात्मक सम्बन्ध को व्यक्त करते हैं। परन्तु रति अधिक मांगत तथा शारीरिक है तो प्रेम अधिकतर वायवीय तथा मानसिक है। अनन्यता तथा आकर्षण प्रेम के मुख्य तत्त्व हैं। स्त्री-पुरुषों के बीच का यह आकर्षण प्रेम के अन्तर्गत अत्यन्त उदात्त रूप ग्रहण कर वह पान्थिक धरातल से मानव को ऊपर उठाता है। एकाग्रता तथा अनन्यता प्रेम का सहज गुण है। प्रेम के इस गुण पर प्रकाश डालते हुए दोस्त-पियर कहते हैं कि यह प्रेम नहीं है जो परिस्थितियों के अनुरूप बदलता है। स्वच्छन्दतावादी प्रेम घण्टी एवं सप्ताहां में परिस्थित नहीं होता अपितु वह युगान्त तक अपने स्वरूप को बनाए रखता है।^१ हिन्दी और तेलुगु स्वच्छन्दतावादी कवियों ने उदात्त प्रेम-भावना की ध्वजना अपने सम्पूर्ण काव्य में की है। अध्ययन की सुविधा की दृष्टि से स्वच्छन्दतावादी प्रेम-भावना को दो मुख्य दीर्घों के अंतर्गत विभक्त किया जा सकता है—(१) लौकिक प्रेम भावना, (२) आध्यात्मिक प्रेम भावना। इन दोनों प्रेम भावनाओं का अध्ययन हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य की दृष्टि में रखकर किया जायगा।

(ब) लौकिक प्रेम-भावना :—प्रेम-भावना के लौकिक तथा आध्यात्मिक पक्ष विद्वत् के प्रायः सभी काव्य-साहित्यों में मिलते हैं। लौकिक प्रेम-भावना में प्रिय और प्रेमिका के बीच आकर्षण बना रहता है और यह प्रेम भौतिक विश्व के अन्तर्गत ही

1. "..... Love is not love

Which alters when it alteration finds
Love alters not with his brief hours and weeks

But bears it out even to the edge of doom."

—Shakespeare. Sonnets. Shakespeare's Complete Works.
P. 1057.

घटित होता है। स्वच्छन्दतावादी काव्य में अधिकतर प्रेम का आशय स्वयं कवि ही होता है और काव्य की नायिका उसके प्रेम का आलम्बन। विश्व के अन्य स्वच्छन्दतावादी कवियों की भांति हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों की प्रेम-भावना वैयक्तिक घरातल पर ही चली। परन्तु इस संदर्भ में ध्यान देने योग्य विषय यह है कि इन कवियों की लौकिक प्रेम-भावना ने अत्यन्त उदात्त स्वरूप ग्रहण किया। कुछ स्वच्छन्दतावादी कवियों में लौकिक प्रेम-भावना आदर्शवादी (Platonic) हो गयी। इस प्रकार की उदात्त एवं आदर्शवादी प्रेम-भावना हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावाद के पूर्व की कविता में भी मिल जाती है। द्विवेदी युग के "मिलन", "पथिक", "प्रिय प्रवास" तथा तेलुगु के "एकान्त सेवा", "सुसल्लभ मरणमु" आदि काव्यों में उदात्त प्रेम की प्रतिष्ठा की गयी है। स्वच्छन्दतावादी-युग में प्रसाद का "प्रेम-पथिक", पंत की "प्र'पि", मुरजह अप्पाराव का "सयनराजु कल" तथा रायप्रोनु सुब्बाराव का "तूणकंकणमु" आदि ऐसे कथा-काव्य हैं, जहाँ प्रेम-भावनों की उदात्तता एवं त्यागशीलता दिखाई पड़ती है। इनमें अप्पाराव के "सयनराजु कल" को छोड़कर अन्य तीन कथा-काव्यों में कथानक के साथ प्रेम का स्वरूप भी एक ही प्रकार का है। प्रसाद के प्रेम-पथिक तथा सुब्बाराव के "तूण कंकणमु" में तो प्रिय और प्रेमिका के बीच प्रेम-भावना बाल्य-दशा-से ही क्रमशः बढ़ती है तो पंत की "प्र'पि" में प्रिय और प्रेमिका का आकस्मिक मिलन एक नाय-दुर्घटना के कारण होता है। इन तीनों काव्यों में प्रिय और प्रेमिका एक दूसरे के प्रति अनन्य आकर्षण का अनुभव करते हैं। प्रिय और प्रेमिका प्रेम की पुनीत भावना को एक-दूसरे पर प्रकट करते हैं। "प्र'पि" की प्रेमिका अपनी मोहक मुद्रा से ही अनुराग को व्यक्त करती है। कवि के शब्दों में—

“एक पल, मेरे प्रिया के दृग पलक’
थे उठे ऊपर, सहज नीचे गिरे
चपलता ने इस विकंपित पुलक से
दृढ़ किया मानों प्रणय संबंध था।”

इन काव्यों में एक दूसरे के प्रति अनुरक्त प्रिय-प्रेमिका का विवाह नहीं हो पाता। इसके अनेक सामाजिक तथा आर्थिक कारण हो सकते हैं, जिनका उल्लेख इन काव्यों में नहीं मिलता। इन काव्यों के नायक या प्रेमी अपनी प्रियतियों का अन्यो के साथ विवाह होता देखकर असीम दुःख का अनुभव करते हैं। प्रेमियों के शाश्वत काल तक विछुड़ने के इस दृश्य को पंत ने अत्यन्त मार्मिकता के साथ इस प्रकार व्यक्त किया है—

“हाथ मेरे सामने ही प्रणय का
प्रति ब्रम्हण हो गया, वह नव कमल
मधुप-ता मेरा हृदय लेकर, किसी
अन्य मानस का विभूषण हो गया।”

यद्यपि “प्रणय” के नायक की भाँति दोष दो काव्यों के नायक रोदन अधिक
नहीं करते, फिर भी दुःख की मामूली अनुभूति उन में भी पायी जाती है। रायप्रोनु
मुन्बाराय के “तृण कंकणम्” का नायक अपनी प्रेयसी के निश्चयों तथा आँगुओं के
द्वारा उसके प्रेम की विह्वलता एवं एकनिष्ठता का परिचय पाता है। यह बह
उठता है—

“पर्याप्त मुझे सति ! निश्चयों के तमल वाप्य-कण ।
कोई जाशा और नहीं, दिव्य प्रणय की मूर्ति मुझे !”

प्रसाद के प्रेम-परिचय का प्रेमी नायक अपनी प्रियतमा की मूर्ति को हृदय में
रखकर एकान्त वानन में दिन बिताता है। अतः में एक योगिनी के चेहरे में उसकी
प्रेयसी पन में आकर नायक में मिल जाती है। दोनों प्रेमी और प्रेमिका के चेहरे में उसकी
के प्रति आश्रय की बनावे रहते हुये भी विचर प्रेम के महासागर के दो लपट बण
बन जाते हैं। मुन्बाराय के “तृण कंकणम्” का नायक अपनी प्रेमिका से उसके विवाह
के पश्चात् मिलता है और अपने प्रेम के उपहार स्वरूप एक तृण से घने हुए वन की
दे डालता है। हिन्दी और तेलुगु के अन्य स्वच्छन्दतावादी कवियों ने अपनी प्रेम-
भावना को प्रगीतो एवं गीतों के माध्यम से प्रकट किया। गुमिमानदन पंत, हरि-
वराय बच्चन, नरेन्द्र शर्मा तथा देवुलपल्लि कृष्णशास्त्री, नायनि मुन्बाराय, पेंगुल
सत्यनारायण शास्त्री, तल्लावद्दुल शिवशंकर शास्त्री आदि कवियों के गीतों तथा
प्रगीतों में प्रेम का आदर्शवादी स्वरूप अधिक स्पष्ट हुआ। इन सभी कवियों ने अपने
काव्य में प्रेम के वियोग-पक्ष पर अधिक प्रकाश डाला। पंत और कृष्णशास्त्री ने अपनी
पवित्र एवं उदात्त प्रेम-भावना को विरह की उबालाओ में गलाकर व्यक्त किया। इन
दोनों कवियों ने अपनी प्रेयसी की रूप कल्पना कर, उसके प्रति अपनी अपार समता
को प्रकट किया। वास्तव में पंत और कृष्णशास्त्री की प्रेयसी आदर्श नारी की प्रतिमा
है, जिसे इन कवियों ने अपनी कल्पना द्वारा एक निदिष्ट स्वरूप प्रदान किया है।
परन्तु यह नारी-मूर्ति भौतिक नहीं, वह अपनी पावनता एवं सुन्दरता से भरी हुई एक

१. वही। पृ० ४२।

२. “सन्निध निश्चय वाप्यमुख चालु नाकु
लेखु बेरोक वास प्रणयवल्लीम तल्लि।”
—रायप्रोनु मुन्बाराय : तृणकंकणम्।

अशरीरी एवं अतीन्द्रिय प्रतिमा है। ये दोनों कवि उसके रूप का तथा उसके आंतरिक सौन्दर्य का वर्णन करते हैं। उस आदर्श प्रेयसी के प्रति अपनी अमलिन एवं उदात्त प्रेम-भावना को अभिव्यक्त करते हैं। उसके साक्षात्कार से, कवि अपरिमित आनन्द का अनुभव करते हैं। उस काल्पनिक प्रेयसी के विरह में ये कवि अत्यन्त व्याकुल हो उठते हैं। उसके विरह में आँसू बहाते हैं और उसके साक्षात्कार से असीम आनन्द का अनुभव करते हैं। ये कवि अपने अधीन में न रहकर उस प्रेममयी नारी प्रतिमा के सौन्दर्याकर्षण से परिचालित होते हैं।^१ यही आदर्श प्रेम (Platonic Love) कहा जाता है। आदर्श प्रेम का पावनतम रूप है, जहाँ प्रेमी एवं प्रेमिका के बीच कोई भौतिक, या शारीरिक सम्बन्ध नहीं रहता और एक दूसरे के प्रति अनन्य आकर्षण का अनुभव करते हैं। वास्तव में आदर्श प्रेम अभीतिक है, परन्तु उसमें भौतिक सम्बन्ध का अभाव नहीं, अपितु भौतिक सम्बन्ध का उदात्तीकृत रूप उसमें मिलता है।^२ इस प्रकार पत और देवुलपॉलिस कृष्णशास्त्री के काव्य में आदर्श एवं उदात्त प्रेम का चित्रण हुआ है। पत की "भायी पत्नी", "अप्सरा" तथा शास्त्री की "उर्वशी" उनकी आदर्श नारी-प्रतिमाएँ मान, हैं, जिन के प्रति उनका अत्यन्त अगुराग है। कुछ अन्य स्वच्छन्दतावादी कवियों के साथ पत में भी प्रेम का सर्वव्यापी रूप मिल जाता है। अन्य कवियों में प्रेम का विश्वजनीन स्वरूप नायगि सुब्बाराव में भी पाया जाता है। पत के अनुसार प्रेम विश्व के प्रत्येक अणु में धाया हुआ है—

"अनिल सा लोक लोह में,
हृयं में, और शोक में,
कहाँ नहीं है प्रेम ? साँस सा श्वा के उर में।"^३

नायगि सुब्बाराव ने भी प्रेम को विश्व के संचालक शक्ति के रूप में अंकित किया है :—

1. "the lover is taken by his love out of himself, he is in the grip of a power than himself and that power" is divine. All love springs ultimately from the same source, it is the aspiration towards the highest beauty."—(J. Ferguson: Moral Values in the Ancient World. P. 92.)
2. "Plato's love is essentially non-physical" It is not an absence of physical attachment, but its sublimation."—(J. Ferguson: Moral Values in the Ancient World. P. 89.)
३. सुमित्रानन्दन पन्त : "उच्छ्वास" । पल्लविनी । तृतीय संस्करण । पृ० ६७ ।

“मूर्धं घण्ट ओ’ ताराव
गृधो, नभ ओ’ सभी भुवन
प्रेम-सूत्र मे गुथे हुए
खट्टा के उर के मोती हैं।”

इस प्रकार निम्न स्वच्छन्दतावादी कवियों ने प्रेम को एक सर्वव्यापी व्यक्तित्व प्रदान किया है।

बुद्ध अन्य हिन्दी और तेलुगु स्वच्छन्दतावादी कवियों ने लौकिक प्रेम-भावना को अत्यन्त उदात्त एवं पवित्र धरातल पर अंशित किया है। हरिवंशराय बच्चन तथा मरेंद्र शर्मा अपने गीतों में लौकिक प्रेम-भावना को ध्यस्त करते हैं। इन दोनों का प्रेम अपनी प्रिया के विधोष में और भी घनीभूत हो जाता है। प्रिया का रूप दोनों कवियों के मानस में छा जाता है और कवि उसकी उपासना में लीन हो जाता है। नायनि मुन्नाराय अपनी “सौभद्रनि प्रणय यात्रा” में अपने को प्रेम की उपासना में निरत यात्री के रूप में चित्रित करता है। अन्त में वह अपनी प्रेयसी को इष्टदेवी के रूप में सम्बोधित कर ब्यक्त करता है। अन्त में वह अपनी प्रेयसी को इष्टदेवी के रूप में स्वीकार करता है। निबंशकर शास्त्री “हृदयेश्वरी” में अपनी प्रेयसी को आराध्य देवी मानकर उसकी आराधना के गीत गाता है। वह उस सुन्दरी के सौन्दर्य की ओर आकर्षित होकर, उसे जीवन का सब कुछ मानने लगता है। कवि उसकी बिछाओं तथा भावनाओं का अकन अनेक भाव-गीतों में करता है। कवि की प्रेयसी हृदयेश्वरी बन जाती है। कवि के लिए वह देवी है और वह उसकी आराधना में प्रवृत्त हो जाता है। नण्हरि मुन्नाराय अपने “ऐंकि पाटलु” में ऐंकि और नायडु बाब की नैसर्गिक एवं उदात्त प्रेम-भावना का सुन्दर चित्रण करता है। विश्वनाथ सत्यनारायण “विन्ने रसानि पाटलु” में एक पहाड़ी सरिता को प्रिय से विपुड़ने वाली प्रकट करते हैं। इस प्रकार हिन्दी और तेलुगु के अन्य स्वच्छन्दतावादी कवियों ने लौकिक प्रेम-भावना की अभिव्यक्ति की है। यहाँ ध्यान देने का विषय यह है कि आदर्श प्रेम हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों में प्राप्त होता है। परन्तु नारी (प्रेयसी) की आराधना करने की प्रवृत्ति तेलुगु स्वच्छन्दतावादी कवियों में ही अधिकतर पायी जाती है। इसका मूल कारण उन कवियों की मनोवृत्ति के साथ-साथ सूफी-दर्शन तथा इटली के महाकवि दांते आदि का प्रभाव भी हो सकता है।

१. “चन्द्रमूर्धं तु तारकासमुदयम्
पुडमि तु नक्षत्रं तव कुमुदम्
प्रेमसूत्रम् न गृह्य विवर्त
नेलमनेदन्तु मत्पला गावे तलप।”

—नायनि मुन्नाराय : सौमद्रुनि प्रणय यात्रा । पृ० १५ ।

(छ) आध्यात्मिक प्रेम-भावना :—अलौकिक प्रेम की परम्परा भारतीय काव्य में प्राचीन काल से आ रही है। परन्तु आधुनिक काल में यह आध्यात्मिक प्रेम-भावना अनेक अन्य कोमल भावनाओं से अनुरंजित होकर प्रकट हुई है। कवियों की आध्यात्मिक प्रेम-भावना का आलम्बन दो रूपों में प्रवृत्त होता है। एक आलम्बन भक्तोचित साकार भूति है तो दूसरा आलम्बन है निगाकार निर्गुण ब्रह्म। पहले प्रकार के आलम्बन के प्रति कवि का पूज्य भाव-मिश्रित प्रेम रहता है तो दूसरे आलम्बन के प्रति रहस्योन्मुख प्रेम-भावना रहती है। विद्वत् के अधिकतर स्वच्छन्दतावादी काव्य-स्वच्छन्दतावादी कवियों में केवल हिन्दी कवियों में ही रहस्योन्मुख प्रेमभावना (आध्यात्मिक प्रेम भावना का एक स्वरूप) का चित्रण मिलता है। तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य में अलौकिक प्रेम-भावना का सर्वत्र अभाव दीखता है। केवल कुछ कवियों ने भक्ति एवं धारापना के गीत अवश्य लिखे हैं। परन्तु इनको प्रणय-भावना के अन्तर्गत नहीं लिया जा सकता। हिन्दी के स्वच्छन्दतावादी कवियों में प्रसाद, निराला, महादेवी वर्मा तथा डा० रामकुमार वर्मा में रहस्योन्मुख प्रेम-भावना मिलती है। रामकुमार वर्मा कहते हैं कि प्रिय जगमें विरह हो गया है और उसकी व्याकुल प्रार्थनाओं पर भी प्रिय ने ध्यान नहीं दिया —

“मैं असौम, ससौम पुष्ट से, सोच कर सत्तार सारा ।
साँस की बिरबायली से गा रहा हूँ यज्ञ तुम्हारा
पर तुम्हें अब कौन स्वर, स्वरकार ! मेरे पास लाये ?
भूल कर भाँ तुम न आये ?”

महादेवी अपने अलौकिक रहस्यमय प्रिय से एवाकार होकर कहती हैं कि उसे अपने प्रिय तथा अपने में कोई भेद नहीं प्रतीत होता—

“तुम मुझ में प्रिय फिर परिचय क्या ?”

इस तरह की आध्यात्मिक प्रेम-भावना का अभाव तेलुगु स्वच्छन्दतावाद की मुख्य विशेषता है।

(ग) विस्मय की भावना :—

स्वच्छन्दतावाद की मुख्य विशेषता उमरी विस्मय-भावना है। स्वच्छन्दतावादी कवि जगत् को एक भिन्न या आदिम अनुप्य के दृष्टिकोण से देखता है। उसे विश्व के सभी कार्य-व्यापार तथा दृश्य आश्चर्य में डाल देते हैं। कवि में उनके विषय में

१. रामकुमार वर्मा : आधुनिक कवि—२। द्वितीय संस्करण। पृ० १२।
२. महादेवी वर्मा : आधुनिक कवि—१। छटा संस्करण। पृ० ५६।

ज्ञान प्राप्त करने की उत्कृष्ट अभिलाषा रहती है। कवि में प्रकृति एवं जीवन के रहस्यों को जानने की उत्सुकता तथा जिज्ञासा बनी रहती है। वह सृष्टि के रहस्यों को देखकर विस्मित हो जाता है और विश्व की प्रत्येक वस्तु को आश्चर्य की भावना में डुबोकर देखता है।^१ यह कोई आवश्यक नहीं कि वस्तु में कुछ असाधारणता हो, किन्तु कवि उस वस्तु के रूप-विधान में विस्मय-भावना को भी समाविष्ट कर देता है। यह आश्चर्य या विस्मय की भावना स्वच्छन्दतावादी कवि की सौन्दर्यानुभूति पर निर्भर करती है।

हिन्दी और तेलुगु के कतिपय स्वच्छन्दतावादी कवियों में यह विस्मय की भावना मिलती है। यह भावना विशेष रूप से सुमित्रानन्दन पन्त तथा देवुलपल्लि कृष्णशास्त्री में पायी जाती है। पन्त छाया को देखकर विस्मय के साथ इस प्रकार प्रश्न करते हैं—

“कौन कौन तुम परिहृत घसना,
म्लान मना, भू पतिता सी ?
धूलि धूसरित, मुक्त-कुन्तला
जिस के चरणों की दासी ?”

कभी-कभी पन्त बिहग-बालिका से पूछ उठते हैं कि तुमने प्रथम रश्मि का आना कैसे पहचाना और मीठा मान कहाँ से पा लिया ?

“प्रथम रश्मि का आना रंगिनि ?
तूने कैसे पहचाना ?
कहो, कहाँ है बाल बिहगिनि
पाया तू ने यह माना ?”^२

1. 'It seems certain that if romanticism is based in an atmosphere of wonder, this is not only because the imagination, for so long repressed now fully indulges itself and at once seeks its satisfaction in the wonderful. All that romantic writers imagine and feel is accompanied by a shade of wonder, because they see those emotions and those images rise within themselves with a surprising spontaneousness,'..... (Louis Cazamain : A History of English Literature P 999)

२. सुमित्रानन्दन पन्त पन्तविनी । तृतीय संस्करण । पृ० १७ ।

३. सुमित्रानन्दन पन्त : प्रथम रश्मि । पन्तविनी । तृतीय संस्करण । पृ० २१ ।

इसी प्रकार कृष्णशास्त्री भी विस्मय के साथ पूछ उठते हैं—

“पुष्प-वस्त्ररी सौरभ क्यों बिखेरती है ?

दिटका देता क्यों चाँद चाँदनी को ?

बहता क्यों सतित ? घामु क्यों शोवि : भरती है ?”

इन दोनों स्वच्छन्दतावाद के कवियों में मिश्र-मुग्ध विमर्श की भावना पर्याप्त मात्रा में मिलती है।

(घ) विद्रोह की भावना :—

हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों में विद्रोह की भावना अपने चरम विकास को प्राप्त हुई है। इन कवियों ने सामाजिक एवं साहित्यिक रुढ़ियों का विरोध किया। इन्होंने सामाजिक कुरीतियों तथा जड़ नियमों के विरुद्ध कान्ति मचा दी। हिन्दी के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने समाज की प्राचीर रुढ़ियों एवं अंध-विश्वासों का विरोध किया है। पंत की वाणी में यह विद्रोह का स्वर अत्यन्त स्पष्ट रूप से मुखर हुआ है। कवि कोविल से पावक कण बरसाने का अनुरोध करता है—

“गा, कोकिल, बरसा पावक कण।
मट्ट भ्रष्ट हो जोणं पुरातन,
ध्वंस भुंदा जग के जड़ बन्धन।
पावक पग धर आये भूतन,
हो पल्लवित नवल मानवपन।”

तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों में गुरजाड अप्पाराय, देवुलपल्लि कृष्ण-शास्त्री ने सामाजिक बन्धनों एवं रुढ़ियों का विरोध किया। गुरजाड अप्पाराय ने वृद्ध-विवाह, दहेज-प्रथा आदि सामाजिक कुरीतियों का मण्डन “पूर्णम्मा” नामक कविता में किया। देवुलपल्लि कृष्णशास्त्री ने क्रूर तथा कुटिल दास्यभूतलालों को समाप्त करने के लिये स्वच्छन्द गीतों का सूत्रन किया।

१. “सौरभमु लेल विष्णु मुष्प ब्रजंजु ?
चंद्रिकल लेल वेरजल्लु जंदमाम ?
एलं सलिनंबु पारु ? गाडेपल विसर ?”

—श्री देवुलपल्लि कृष्णशास्त्री कृतुनु । पृ० ३२ ।

२. सुमित्रानन्दन पंत : “या कोकिल” । पल्लविनी । तृतीय संस्करण । पृ० २२८ ।

३. श्रीयं कौटिल्य कल्पित कठिन दास्य
भूतलंमुलु तमंतने चेदरि पीव
गगनतलमु मामोय गंठ मेतिल
अगमनिड स्वेच्छागान दारुन निनु ।

—श्री देवुलपल्लि कृष्ण शास्त्री । देवुलपल्लि कृष्णशास्त्री कृतुनु । पृ० ७ ।

हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने प्राचीन काव्य शिष्टों का विरोध किया। उनका विरोध अधिकतर भावना, नव्यता, विचार गारा के माध्यम-रूप, एवं आदि दोषों में परत हुआ। उन्होंने दृष्टिपूर्वक एक भीम काव्य में ऊँचकर गरम एवं उद्दण्ड कविता का सूत्रन किया। उन्होंने मृत्यु के प्रति मृत्यु के विरोध का प्रतिनिधित्व किया। काव्य के क्षेत्र में हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने अनेक परिष्कार किये। इन परिष्कारों के कारण ही स्वच्छन्दतावाद ने दोनों माहिरों में एक गुनिष्ठित स्वल्प चटन कर दिया।

(इ) भक्ति-भावना : —

हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी वाङ्मयों में भक्ति-भावना की शक्ति वहीं-वहीं मिल जाती है। आप्ताभिमन्यु प्रेम-भावना के अन्तर्गत भगवान के प्रति भक्त के प्रणय-निवेदन पर विचार किया गया है। हिन्दी और तेलुगु के कविमय स्वच्छन्दतावादी कवियों में भगवान के प्रति भक्ति-भावना का दर्शन होता है। यह भक्ति-भावना दाय्य भावना में ओतप्रोत है। कुछ अन्य कवियों में भगवान तथा अपने बीच जीवन-व्रता का सम्बन्ध माना है। कविचर निराला अपने जो भगवान का एक अमिट अंश मानकर भगवान में अपना सम्बन्ध हम प्रकार स्थापित कर लेते हैं—

“तुम मृत्यु मानस के भाव और मैं मनोरंजनी भावा;

तुम मन्दन-वन-घन-विहय और मैं गुल-शीतल-तम शाखा,

“तुम प्राण और मैं बापा

तुम शुद्ध सच्चिदानन्दन ब्रह्म

मैं मनोमोहिनी माया।”

तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों में कृष्णशास्त्री, बगवराजु अप्पाराय एवं चावलि बंगारम्मा के काव्य में भगवान के प्रति भक्ति-भावना की शक्ति मिलती है। कविचर कृष्णशास्त्री भगवान को सम्बोधित कर कहते हैं कि तुम मेरे हृदय के आराध्य प्रभु हो। मैं तुम्हारी पद-रज की सम्पत्ति पाने की इच्छा से एक चीन भिक्षुक की भाँति कानन तथा वीथियों में घूम रहा हूँ। हे प्रभु ! मैं भेंट के रूप में तुम्हें क्या दे सकूँगा ? बगवराजु अप्पाराय ने भी पर्याप्त मात्रा में भक्ति परक गीत लिखे हैं।

१. सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला : “तुम और मैं” ; अपरा तृतीय संस्करण। पृ० १८।

२. हृदय पति धीवः । भवदीय पद सरोज

मृत्यु रजोलेख दिव्य संपदनु बलचि

वीथिवीथल घाटल जपिनमृत्यु

भिन्नकुनि सोने दिहाडु पद नोधि ।

काव्यगा ने मोसंगा गलतु नोहु ?”—धी देवसपत्ति कृष्णशास्त्री कृष्णु। पृ० ७०।

कवि भगवान के यहाँ आत्म-निवेदन करते हुये दिखाई पड़ता है। अपने जीवन की आशा-निराशा में भगवान को सम्बोधित कर कवि व्यक्त करता है। कभी-कभी अत्यन्त दैन्य के भार से दबकर भगवान की शरण में जाता है। कभी कवि की हृदयस्थ नारी को सम्बोधित कर अत्यन्त दीनता के स्वर में प्रणय-भावना को अभिव्यक्त करती है।^१ इस प्रकार हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य में कहीं-कहीं भक्ति-भावना की झलक मिलती है।

(६) देश एवं संस्कृति के साथ कवियों का भावात्मक सम्बन्ध :—

हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों में अपने देश एवं उसकी संस्कृति के प्रति विशेष अनुराग दिखाई पड़ता है। अपने देश के भौगोलिक वातावरण तथा वहाँ की जनता पर कवियों का मुग्ध हो जाना अत्यन्त स्वाभाविक भी लगता है।

हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने अपनी मातृभूमि के प्रति असीम प्रेम को व्यक्त किया है। कविवर निरासा अपनी जन्मभूमि भारत का एक सज्ज्वल चित्र इस प्रकार अंकित करते हैं—

‘भारति, जय विजय करे
कनक-शरय-कमल घरे।
संका पदतल-शतदल,
गजितोमि सागर-जल,
घोटा शुचि धरण-मुगल
स्तव कर बहु अर्थ-भरे।’

प्रसाद जी ने अपने देश का गुणगान इस प्रकार किया है—

“अरुण यह मधुमय देश हमारा।
जहाँ पहुँच अनजान सितित्तल की मिलता एक सहारा।
सरस तामरस-गर्भ-विभा पर, नाच रही तरुशिला मनोहर,
छिटका जीवन हरियाली पर मंगल-कुंकुम तारा।”^३

कविवर पत ने भारत माता के अत्यन्त दैन्य चित्र को प्रस्तुत किया है। कवि

१. “दासिणा मुँट कैन तगना प्राणेश, देव ?

पादम्मुलु नोच्चिनंत पनट्टुट कैननु दगना ?”

—बसवराजु अप्पाराव : बसवराजु अप्पाराव गोतालु । पृ० ११४ ।

२. सूर्यकान्त त्रिपाठी निरासा: भारती बन्दना । अपरा त्० सं० । पृ० १ ।

३. अयशांकर प्रसाद :

भारती के दुःखमय एवं अमराय स्वरूप पर अत्यन्त पीडा का अनुभव करते हुये, प्रमाण मानते हैं—

“भारत माता प्रागयासिनी ।
गेतों में फैला के श्यामल
धूल भरा भँता-सा आँचल,
गंगा यमुना में आँसू-जल
मिट्टी की प्रतिमा उदासिनी ।”

इन कवियों के अतिरिक्त रामधारी गिह दिनकर ने अपनी “हिमालय” कविता में मातृभूमि के प्रति अपना रागात्मक सम्बन्ध व्यक्त किया ।

तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों में गुरजाड़ अप्पाराव तथा रायप्रोल् मुम्बाराय ने अपने देश के प्रति अपार प्रेम को व्यक्त किया है । अप्पाराव जी भारत-वासियों को सम्बोधित कर कहते हैं कि तुम अपने देश को प्यार करो । व्यर्थ दत्तन त्यागकर देश-हित के कार्यों में प्रवृत्त हो जाओ ।

“देश अपना प्यार कर लो
अच्छाई नित बढ़ाओ तुम
व्यर्थ यातों बन्द करके
भलाई की कामना कर”
“है देश का अभिमान मुझ में”
कहकर न भारो डींग कितने ।
कर भलाई एक कोई
आम जनता की दिखाओ ।”

१. सुमित्रानन्दन पंत : ‘भारत माता’ । आधुनिक कवि—२ । सातवीं संस्करण । पृ० ८५ ।

२. देशमुत्र प्रेमिबुम्बना
मंसि अग्नदि पेंबु मन्ना ।
घोट्टिमाटलु कट्टि पेट्टोय
गट्टि मेल तलपेट्टु बोय ।
देशाभिमानम् नाकु कहनि
घोट्टि गोप्पलु चेप्पुकोकोय
पूनि पंदेनानु थोक मेलु
कूचिजनलकु छूययोय ।”

—गुरजाड़ अप्पाराव : “देशभक्ति” । “वैतालिकुत्तु” । (मुद्रुष्ट्या तै संपादित)

कविवर रायप्रोबु सुब्बाराव ने अपने देश-प्रेम की भावना को कविताओं में साकार कर दिया है। कवि अपने देश को देखकर यर्व का अनुभव करता है। वह अपने को भारतीय मानने में अभीम सुख का अनुभव करता है। कवि भारत का गुण-गान विह्वल होकर गाता है। वह भारतीयों को इस प्रकार सदेश देता है—

“किस देश में भी क्यों न जाओ

किस प्रान्त ओ’ किस पोठ पर भी

क्यों न तुम निज पाँव घर दो;

न किसी के कथन की परवाह करके

तुम करो गुणगान अपनी मातृभूमि भारती का

जो’ करो रक्षा मुंहारे जाति-गौरव की।”

इस प्रकार हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने अपने देश के प्रति प्रेम-भावना को व्यक्त किया है।

हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य में भी अन्य माहिर्यों की स्वच्छन्दतावादी काव्यधाराओं की भाँति अतीत संस्कृति के प्रति मोह एवं आकर्षण अधिक मात्रा में उपलब्ध होने हैं। हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवि भारत की अतीत-कालीन संस्कृति के प्रति अभीम अनुराग दिवाने हैं। प्रसाद एवं निराला ने अपने काव्य की कतिपय विषय वस्तुओं को भी अतीतकालीन भारतीय संस्कृति से ग्रहण किया है। अपनी ‘परिवर्तन’ कविता के आरम्भ में कविवर पत भारतीय संस्कृति के विगत वैभव का स्मरण कर इस प्रकार गद्गद हो जाते हैं—

“कहाँ आज वह पूर्ण पुरातन, वह सुवर्ण का काल ?

भूतियों का दिगन्त छवि जाल,

ज्योति बुम्बित जगती का भाल ?”

अये, बिंदव का स्वर्ण स्वप्न, संस्कृति का प्रथम प्रभात

कहाँ वह सत्य, वेद विह्वल ?

दुरित, दुख, वैश्य न थे जब ज्ञात,

अपरिविन जरा मरण भ्र पात।”

१. एदेसमेगिना अन्दुगातिजिन
ए पोठमेविकना मेवरेदुरयिन
योगडा रा नोतन्लि भूमि भारतिनि
निलुपरा नोजाति निण्डु गमम्मु।

—रायप्रोबु सुब्बाराव। वेतासिकुलु। संपादकः—मुद्रकण। पृ० १।

२. मुनिभानन्दन पन्त : परिवर्तन : पत्सविनी। तृतीय संस्करण। पृ० ११५।

तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवि रामप्रोनु गुम्बाराव भी भारत के अंगीकृत गान्धियीय चेतन की ओर दृष्टि आकृष्ट करने हैं। कवि भारतीय गान्धियीय चेतन का द्वय प्रकार अंगीकृत करता है—

“अग्निपर्व के पावन तप-वन से
घरनीलों के शीर्ष-हार से
कवि-धनुषों के भाव-गुण से
भक्त, रत्न-शुचि-राग-कुण्ड से
हे पुत्र ! तुम्हारा दिव्य विश्व चिर शोभित ।
हे पुत्र ! तुम्हारा पुण्य देश नित शीघ्रित ।”

द्वय प्रकार हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने अपने देश तथा उसकी गान्धियीय चेतन अपने रागात्मक गान्धियीय को व्यक्त किया है।

अन्त में हमारा ही कहा जा सकता है कि हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादों का भावना-पक्ष अत्यन्त समान है। उनमें स्वच्छन्दतावादी सभी भावनाओं का विकास पूर्ण रूप से उपलब्ध होता है। वास्तव में भावना पक्ष ही स्वच्छन्दतावादी काव्य की प्राण-धारा है, जिस को हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य में महत्वपूर्ण स्थान प्राप्त हुआ है। इन दोनों स्वच्छन्दतावादी काव्य-धाराओं में भावना की तीव्रता में पार्थक्य हो सकता है, किन्तु दोनों में सभी भावनाओं का अस्तित्व पूर्ण रूप से है।

५. विचार धारा:—

काव्य में हृदय-पक्ष के साथ बुद्धि-पक्ष को भी प्रधानता दी गयी है। हृदय-पक्ष के अन्तर्गत कवि की रागात्मिका वृत्ति का प्रकाशन होता है तो बुद्धि-पक्ष के अन्तर्गत उसके बौद्धिक चिन्तन को अभिव्यक्ति मिलती है। कवि अन्य प्राणियों की भाँति विश्व और जीवन के रहस्यों तथा उनकी समस्याओं पर चिन्तन करता है। वह

१. “तम तपम्मुलु अयुल् धार शोयं
शोयंहारमु राजचन्द्र सपि
भावं सूत्रमु कवि बांधयु सत्स
राग दुग्धमु भक्त रत्नमुलु पिदुक्
येलिगिनादि नोदिव्य विम्बम्बु पुत्र !
दोपिचे नो पुण्य देशम्बु पृत्र !”

रामप्रोनु गुम्बाराव : जन्मभूमि । योत्तलिकुलु । (मुद्रकृष्ण से सम्पादित)—
पृ० १ व २ ।

अपने दृष्टिकोण के अनुसार प्रत्येक वस्तु तथा विषय पर विचार करता है। जगत् और जीवन की समस्याओं पर चिन्तन और मनन करने के प्रश्नात् कवि उन को वाणी देता है। कुछ कवियों में काव्य में हृदय-पक्ष का प्राधान्य रहता है तो और कुछ कवियों में विचार-पक्ष का। अतः काव्य में विचार-पक्ष को एक प्रमुख स्थान प्राप्त हुआ है।

हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने अपने काव्य में कहीं-कहीं जगत् एवं जीवन से सम्बन्धित विषयों पर विचार किया है। हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों की विचारधारा को दो मुख्य धीपों के अन्तर्गत विभाजित किया जा सकता है—

(१) आध्यात्मिक विचार। (२) जगत्-सम्बन्धी विचार।

(१) आध्यात्मिक विचारः—

हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने कहीं-कहीं पारलौकिक या आध्यात्मिक विषयों पर अपने विचारों को प्रकट किया। इसका कारण यह है कि भारत के सभी स्वच्छन्दतावादों के साथ हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादों पर भारतीय आध्यात्मिक चिन्तन तथा विचार-धारा का प्रभाव स्पष्ट रूप में लक्षित होता है। वास्तव में भारतीय संस्कृति की आधार-शिला उसकी धार्मिक भावना ही है। भारत के दार्शनिक विचारों का प्रभाव हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादों पर लक्षित होना है और उन विचारों की कतिपय स्वच्छन्दतावादी कवियों ने काव्य में अपने दृष्टिकोण के अनुसार प्रस्तुत किया है। दोनों भाषाओं की स्वच्छन्दतावादी काव्य-धाराओं के आध्यात्मिक विचारों को निम्नांकित धीपों के अन्तर्गत अध्ययन किया जायगा—

(१) ईश्वर विषयक विचार, (२) अद्वैत और विशिष्टाद्वैत, (३) पुनर्जन्म और कर्म-फल, (४) सर्ववैतनावाद, (५) वेदनावाद तथा कल्याणवाद (६) अन्य आध्यात्मिक विचार।

(अ) ईश्वर विषयक विचारः—हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों में ईश्वर के प्रति अनन्य आस्था है। ये कवि ईश्वर को सर्वविश्वव्यापी महान शक्ति के रूप में स्वीकार करते हैं। कविवर पंत ने "ईश्वर पर चिर विश्वास मुझे" कहकर ईश्वर के प्रति अपनी आस्था प्रकट की है। महाकवि जयशंकर प्रसाद विश्व के स्रष्टा ईश्वर की अनन्त शक्ति एवं उसके विराट स्वरूप के सम्मुख नत हो जाते हैं। कवि ईश्वर के स्वरूप की बलना स्पष्ट रूप से नहीं कर पाते। परन्तु कवि उस महान शक्तिशाली प्रभु की शक्ति को इस प्रकार स्वीकार करते हैं—

“विश्वदेव, सविता या पूषा सोम, मरुत, चंचल पवमान;
घरुण आदि सब धूम रहे हैं किस के शासन में अम्तान ?
किस का था भ्रू-भंग प्रलय-सा जिस में ये सब विकल रहे;
अरे ! प्रकृति के शक्ति-चिन्ह ये फिर भी कितने निबल रहे ।
“सदा मौन हो प्रयचन करते जिस का वह अस्तित्व कहाँ ?”
हे अनन्त रमणीय । कौन तुम ? यह मैं कैसे कह सकता
कैसे हो ? क्या हो ? इसका तो भार विचार न सह सकता ।”

इस प्रकार प्रसाद जी उस विराट ईश्वर की रूप-कल्पना नहीं कर सकते
जिसके शासन में प्रकृति के सभी तत्व अपने-कर्मों में लगे हुये हैं और जिसके एक
भ्रू-भंग से सम्पूर्ण सृष्टि में प्रलय छा जाता है । अतः प्रसाद जी ईश्वर को विश्व
तथा प्रकृति की सम्पूर्ण शक्ति को नियन्त्रित करने वाले शासक के रूप में देखते हैं ।
परन्तु कविवर दिनकर इस विषय में प्रसाद जी से सहमत नहीं हैं । दिनकर जी ईश्वर
को एक दिव्य अनुभूति के रूप में स्वीकार करते हुये कहते हैं कि ईश्वर प्रकृति
का शानु या प्रतियोगी नहीं है । दिनकर जी के अनुसार दृश्य जगत् ही ईश्वरी जगत्
ही और दृश्य जगत् में ही अदृश्य ईश्वर समाया हुआ है—

“भ्रान्ति नहीं, अनुभूति; जिसे ईश्वर हम सब कहते हैं,
शानु प्रकृति का नहीं, न उस का प्रतियोगी, प्रतिबल है ।”
ईश्वरी जग भिन्न नहीं है इस गोवर जगती से;
इसी अपावन में अदृश्य वह पावन बना हुआ है ।”

इस प्रकार हिन्दी के कतिपय प्रमुख स्वच्छन्दतावादी कवियों ने ईश्वर के
सम्बन्ध में अपने विचार प्रकट किये हैं ।

तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों में देवुलपल्लि कृष्णसास्त्री, बसवराजु
अप्पाराव और चावलि बंगारम्मा आदि ने ईश्वर के प्रति अपनी शक्ति-भावना को
अवश्य प्रकट किया है । परन्तु बट्टी भी उन्होंने ईश्वर के स्वरूप या ईश्वरीय भावना
के सम्बन्ध में विचार नहीं किया ।

(घ) अद्वैत (१. ब्रह्म, २. जीव, ३. माया) और त्रिनिष्ठाद्वैत :— भारतीय
दर्शन में अद्वैत एवं त्रिनिष्ठाद्वैत का प्रमुख स्थान रहा है । गौडपादाचार्य
एवं रांकराचार्य ने ब्रह्म को सत्य एव नित्य सिद्ध किया और जगत् को असत और
भ्रम के रूप में स्वीकार किया । उन्होंने ब्रह्म और जीव को अभिन्न मान लिया ।

१. जयशंकर प्रसाद : आशा सप्त । कामायनी । पृ० २७-२८ ।
२. रामपारो सिंह दिनकर : तृतीय अंक । उर्वशी । पृ० ७७ ।

उन्होंने इस सम्पूर्ण विश्व को माया के रूप में स्वीकार किया और कहा कि जगत् माया के स्वरूप में रहने के कारण जीव को ब्रह्म से एकाकार होने से व्यवधान उपस्थित करता है। यह गोचर जगत् दुःख का समुद्र है, क्योंकि वह जीव को माया के जाल में फँसाता है। अतः उन्होंने विगुह्न ज्ञान के द्वारा "अहं ब्रह्मास्मि" की अनुभूति को जीव और ब्रह्म की, एकता का प्रायन मान लिया। इसी दार्शनिक विचार धारा को अद्वैत-दर्शन कहा गया है।

अद्वैत-दर्शन की विचारधारा का प्रभाव हिन्दी के स्वच्छन्दतावादी कवियों में निरासा, महादेवी तथा दिनकर पर स्पष्ट रूप से दिखाई पड़ता है। निरासा अद्वैतवाद को भारतीय जाग्रण के अस्त्र के रूप में प्रयोग करते हैं—

"मुबत हो सदा हो तुम,

बाधा-बिहीन-कम्प छूट ज्यों

हूँ मैं आनन्द में सच्चिदानन्द-रूप।

महामंत्र श्रुतियों का

अनुभूति परमाणुओं में फूँका हुआ

"तुम हो महान्

तुम सदा हो महान्,

है नश्वर यह दीन भाव,

कायरता, कामपरता,

ब्रह्म हो तुम,

पबरज मर भी है नहीं पूरा यह विश्व भार"

जागो फिर एक बार।"

महादेवी वर्मा इस जगत् को माया रूपी दर्पण के रूप में स्वीकार करती हैं। उस माया रूपी दर्पण के टूट जाने में जीव और ब्रह्म एकाकार हो जाते हैं। उसी समय माया के तिरोभाव के कारण जीव को शुद्ध ज्ञान की अनुभूति मिल जाती है और भ्रम का अंत हो जाता है—

"टूट गया वह दर्पण निर्मल।

उस में हँस दो मेरी छाया

मुझ में रो दो ममता माया

अधुना मे विश्व सनाया,

रहे खेतते आँसु मिथीनो

प्रिय जग के परदे में "मैं" "तुम"।"

१. पूर्णचान्त त्रिपाठी "निरासा" : जयरा । मृतोप संस्करण । पृ० १० ।

२. महादेवी वर्मा : आधुनिक कवि । दश मस्करण । पृ० ६२ ।

महादेवी के अनुसार माया का दर्शन ही ब्रह्म और जीव के बीच परदा डालता है। बबितर दिनकर भी दाहर के अद्वैत दर्शन का समर्थन इस प्रकार करते हैं—

“महागुप्त के अंतर-गृह में, उस अद्वैत-भवन में
जहाँ पट्टेच दिवकात एक है, कोई भेद नहीं है।”^१

दिनकर जो द्वैत भाषना की मन की कृति मात्र समझते हैं। परन्तु दिनकर आचार्य दाहर को भीति ईश्वर को प्रकृति या जगत् से भिन्न नहीं मानने, अपितु प्रकृति और परमेश्वर को एक ही मानते हैं—

“मन की कृति यह द्वैत, प्रकृति में, सच्चिबुध, द्वैत नहीं है।
जब तक प्रकृति विभक्त पड़ी है श्वेन-दयाम शब्दों में,
विश्व सभी तक माया का मिथ्या प्रवाह लगता है
किन्तु शुभाशुभ भावों से मन के लटपट होते ही
न तो डोलता भेद, न कोई शंका ही रहती है।”^२

दिनकर द्वाद्वों के आभास तथा दृश्य-अदृश्य के भेद द्वैतमय मानस की रचना मान मानकर दाहर के अद्वैत दर्शन से भी बढ़कर ब्रह्म और जगत् को एकाकार मानते हैं।

तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने अद्वैतवाद से सम्बन्धित किसी प्रकार के विचारों को व्यक्त नहीं किया।

ब्रह्म और जीव के पृथक् अस्तित्व की मानने वाले विशिष्टाद्वैत की विचार-धारा का प्रभाव हिन्दी के कवियों ने निराला पर अधिकतर दिखाई पड़ता है। कवि ईश्वर से पृथक् अपनी सत्ता की स्वीकार करते हैं—

“तुम तुंग हिमालय भृंग और चंचल गीत मुर सरिता
तुम विमल हृदय उच्छ्वास और मैं कान्त कामिनी कविता”^३

१. रामधारीसिंह दिनकर : तृतीय अंक। उर्वशी। पृ० ७०।

२. रामधारी सिंह दिनकर : तृतीय अंक। उर्वशी। पृ० ७८।

३. यही—पृ० ८३—८४।

“इन्द्र रंच भर नहीं कही भी प्रकृति और ईश्वर मे
द्वाद्वों का आभास द्वैतमय मानस की रचना है।

×

×

×

दृश्य अदृश्य एक हैं, दोनों, प्रकृति और ईश्वर में
भेद गुणों का नहीं, भेद है मात्र दृष्टि का, मन का।”

४. सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला : तुम और मैं। अपरा। तृतीय संस्करण पृ० ५८।

तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने विभिन्नार्द्धत की विचारधारा की पूर्ण उपेक्षा की।

(ग) पुनर्जन्म और कर्म फल :—भारत के सभी दर्शनों ने पुनर्जन्म और कर्मफल को स्वीकार किया है हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने अपने काव्य में कहीं-कहीं इनकी अभिव्यक्ति किया है। महादेवी की धारणा यह है कि जीव जन्म से पावन होते हुए भी अपने कर्मों के कारण बलुपित हो जाता है। इसी कारण उसे पुनः जन्म ग्रहण कर कर्म-क्रोड़ा में प्रवृत्त होना पड़ता है—

“ओ चंचल जीवन-वात मृग्यु जननी ने अंक सगाया।

× × ×

मूतन प्रभात में अक्षय गति का धर दे,

तन सजल घटा सा तड़ित छटा सा उर दे,

हंस तुझे लेलने जय में फिर पहुँचाया।—महादेवी।

तेलुगु के कवियों में देवुलपल्लि कृष्णशास्त्री, बसवराजु अप्पाराय, नण्डूरि मुन्नाराय ने पुनर्जन्म के प्रसंग का उल्लेख किया है। उनके अनुसार पुनर्जन्म की कामना अतृप्त अभिलाषाओं को पूर्ण करने के लिए होती है। कृष्णशास्त्री अपनी प्रेयसी उर्वशी की भाँति अपने को धिरन्तन मानते हैं। कवि उससे कहता है कि वह (उर्वशी) उसके हृदय में अनेक बरूपों से निवास कर रही है।^१ कवि के बचन का तात्पर्य यह है कि जन्म-मरण के बन्धन से वह और उसकी प्रेयसी मुक्त हैं। बसवराजु अप्पाराय अपनी पत्नी से कहते हैं कि पूर्वजन्म में हम ने कुछ पुण्य किया है और इसी कारण हमारे यहाँ सुन्दर शिशु का जन्म हुआ है।^२ वहाँ अप्पाराय ने कर्म-फल का भी उल्लेख परोक्ष रूप से किया है। कविवर नण्डूरि मुन्नाराय के “येंकि पाट्लु” का नायक नायिका से पूछ उठता है कि पूर्वजन्म में हम कौन थे। उस समय नायिका (येंकि) साज से सहम जाती है। पुनः नायक पूछता है कि आगामी जन्म में हम कहा जन्म लेंगे? तो वह कुतूहल से देखने लगती हैं।^३ इस प्रकार पुनर्जन्म के प्रति आस्था तेलुगु के कुछ स्वच्छन्दतावादी कवियों में अवश्य वर्तमान है।

१. “इनिबल्लालु कासु नायेद नडंगि”—देवुलपल्लि कृष्णशास्त्री : श्री देवुलपल्लि कृष्णशास्त्री कृतुल्लु—पृ० ११८।

२. “येनक जन्मलो येमि येद्वि पुट्टितिमो ?

धंगार पंडटि पतिवाल कलियो।”

—बसवराजु अप्पाराय : बसवराजु अप्पाराय गीतानु। पृ० १३६।

३. “येनक अलमंलोन येवरमोनंति

सिगोच्चि नय्विरि तिलक नायेंकि

मुंडु मनके उत्तम मुन्दोले येद्वि

तेत्सतेय बोयिटि पित्त नायेंकि।”—नण्डूरि मुन्नाराय। येँकि पाट्लु। पृ० २८

(ग) सर्वचेतनावाद—सर्वचेतनावाद (पायिज्म) विश्व के प्रत्येक अणु में भगवान के अस्तित्व को मानता है। उनके अनुसार ईश्वर की चेतना विश्व के सभी पदार्थों में छायी हुई है। पश्चिम की यह आध्यात्मिक विचारधारा भारतीय सर्वज्ञ-वाद तथा सूफियों के प्रतिबिम्बवाद में ईश्वर का संपूर्ण सृष्टि में प्रतिबिम्बित होना सर्वचेतनावाद के अत्यन्त निकट प्रतीत होते हैं। हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने रवीन्द्रनाथ और अग्रेजी स्वच्छन्दतावाद के माध्यम से पारचाय सर्वचेतनावाद एवं प्राकृतिक दर्शन को ग्रहण किया और उनका समन्वय भारतीय सर्वज्ञवाद के साथ किया। कविवर सुमित्रानन्दन पन्त ने विश्व के सभी पदार्थों में एक ही चेतन तत्व के अस्तित्व को मान लिया—

“एक छवि के अतएव उड़गन,
एक ही सब में स्पन्दन;
एक छवि के विभात में लीन
एक धिधि के रे निरय अयीन।”

कविवर पन्त की उपर्युक्त पक्तियों में सर्वचेतनावाद का प्रभाव एवं उसकी अभिव्यक्ति पाई जाती है। कविवर दिनकर भी ईश्वर की चेतना को विश्व के प्रत्येक पदार्थ में व्याप्त पाते हैं—

“यह अरुण आभा-तरंग अपित उसके चरणों पर
निराकार जो जाग रहा है सारे आकारों में।”

कविवर दिनकर का कथन है कि शिखरों में जो मौन धारण कर रहा है वही झरनों की ध्वनि के रूप में गर्जन कर रहा है, अम्बर में जिस की ज्योति बिखरी हुई है, वही गत के अंधकार में भी विद्यमान है—

‘शिखरों में जो मौन, यही झरनों में गरज रहा है,
ऊपर जिस की ज्योति, छिपा है वही गर्त के तम में।’

इस प्रकार हिन्दी के कतिपय स्वच्छन्दतावादी कवियों ने सर्वचेतनावादी विचारधारा को अपने काव्य में वाणी दी।

तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों में सर्वचेतनावाद का स्पष्ट प्रभाव एक प्रकार नगण्य ही है। परन्तु कुछ कवियों पर तो सूफियों के प्रतिबिम्बवाद का

१. सुमित्रानन्दन पन्त : परिवर्तन। पल्लविनी। तृतीय संस्करण। पृ० १२८।

२. रामधारीपिह दिनकर : तृतीय अंक : उर्वशी। पृ० ७१।

३. वही। पृ० ७८।

प्रभाव स्पष्ट रूप से लक्षित होता है। इस प्रतिविम्बवाद से सर्वचेतनावाद अधिकतर समानता रखता है। बसवराजु अप्पाराव अपनी कविता "लैला-मज्नु" में मज्नु के मुख से लैला के विराट् स्वरूप का वर्णन कराने है। प्रसंग तो यह है कि अपने विवाह के पश्चात् लैला एक दिन अपने पूर्व प्रियतम मज्नु के दर्शन के लिये जाती है। उस समय मज्नु अपनी प्रेम-समाधि में था। लैला कहती है कि वह उसे देखने आ गयी है। परन्तु मज्नु उस समय तक लौकिक प्रेम के धरातल को पारकर चुका था। अब प्रेम उसके लिये एक आत्मानन्द का विषय बनकर रह गया। वह अपनी प्रेयसी लैला को विश्व के प्रत्येक कण में देखने लगा। इसी कारण उसने लैला से इस प्रकार कहा—

"लैला हो तुम ? नहीं; तुम कैसे लैला हो सकती हो ?
सारे जग में छाकर वह प्रकाश-किरणें बिखराती है।"

यों बहकर—

"लैला कहते सतिकाओं को लेकर आतिगन में
लैला बहते पूलों पर अंकित करके सुग्गम ।
लैला कहते विहगों की सस्नेह बुलाकर ।
धल पहुँचा मज्नु आनन्द धाम में ।"

इस प्रकार बसवराजु अप्पाराव पर प्रतिविम्बवाद का प्रभाव दिखाई पड़ता है।

(श) वेदनावाद तथा करणावाद :—हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य में वेदनावाद तथा करणावाद को महत्त्वपूर्ण स्थान प्राप्त हुआ है। अधिकांश कवियों के काव्य आँगुओं से भीले हैं। हिन्दी के कवियों में जयजकर प्रसाद, गूर्मकान्त त्रिपाठी निराला, सुमित्रानन्दन पंत, महादेवी वर्मा, डा० रामकुमार वर्मा, हरिवंश राय बच्चन, नरेन्द्र शर्मा तथा तेलुगु के कवियों में देवुलपरिल कृष्णशान्त्री, वेतुल सत्य-नारायण शास्त्री, शिवदाकर शास्त्री, नायनि मुद्दाराव, विश्वनाथ सत्यनारायण आदि के काव्य में वेदनावाद तथा करणावाद को प्रभुत्वता दी गयी है। इन कवियों में बहुतों

१. "लैलया कलम; नीवेटतु लैलबोदु ?
विद्यमेस्तु दान्यं वेगुषु नामे ।
मंनु लैला यगुनु गौर्गतिचि ततल ।
पूवुसु लैलायंनु भुगुगोनुच ।
पक्षतु लैलायंनु पन्करिचि ।
योगे मज्नु आनन्द पुरम् जेर ।"

—बसवराजु अप्पाराव: बसवराजु अप्पाराव : गीतात् - पृ० ५८

की वेदना प्रणय-वैफल्य के कारण है और कविगण अपनी प्रेयसी के विपंग में आँसू बहाते हुये पाये जाते हैं। परन्तु वृष्णदास्त्री और महादेवी के काव्य के मुख्य प्रतिपाद्य ही वेदना और करुणा हैं। इन दोनों का काव्य एक आध्यात्मिक वेदना एवं करुणा की भावनाओं से ओतप्रोत है। महादेवी के काव्य की वेदना मिश्रित काव्य की धारा पर बौद्ध दर्शन के दुःखवाद का प्रभाव स्पष्ट रूप से पाया जाता है।^१ बुद्ध ने दुःख को राग या तृष्णा का पर्यवसान मानकर मानव को दृष्ट्या रहित होने के लिये कहा। उनके अनुसार यह रागमय तृष्णामय जगत् दुःख का अनुभव करता है। इस बौद्ध दर्शन का प्रभाव जयशंकर प्रसाद पर भी प्रचुर मात्रा में पाया जाता है। महादेवी वर्मा दुःख में अज्ञात प्रियतम को ढूँढती है—

“पर शेष नहीं होगी यह
मेरे प्राणों की थोड़ा,
तुम को पीड़ा में ढूँढा
तुम में ढूँढूँगी पीड़ा।”

महादेवी आध्यात्मिक विरह में आँसू भरती हैं और करुणा-कातर हो जाती हैं। वह अपने नेत्रों को आँसू महाने के लिये कहती हैं—

“झरते नित लोचन मेरे हों।
जलती जो युग-युग से उज्ज्वल
आभा से रच रच मुक्ताहल,
यह तारक-माला उन की,
चल विद्युत् के कंकन मेरे हो।”

इस प्रकार महादेवी वर्मा ने अपने गीतों में वेदनावाद तथा करुणावाद की अभिव्यक्ति दी।

१. “करुणा ब्राह्मण्य होने के कारण बुद्ध सम्बन्धी साहित्य भी मुझे बहुत प्रिय रहा है।” मेरे सम्पूर्ण मानसिक विकास में उक्त बुद्ध प्रसूत चिंतन का भी विशेष महत्त्व है जो जीवन की बाह्य व्यवस्थाओं के अध्ययन में गति पाता रहा है। अनेक सामाजिक रुढ़ियों में दबे हुये, निर्जोव संस्कारों का भार ढोते हुये और विविध विषमताओं में त्रांस लेने का भी अवकाश न पाते हुये भी जीवन के ज्ञान ने मेरे भाव जगत् की वेदना को गहराई और जीवन को क्रिया दी है।”

—महादेवी वर्मा : आधुनिक कवि—१ की भूमिका पृ० ३६।

२. महादेवी वर्मा : “रश्मि”। पृ० २४।

३. महादेवी वर्मा : “आधुनिक कवि” भाग १—दृठा संस्करण। पृ० ६६।

कृष्णशास्त्री के काव्य में भी अनन्त कष्टना एवं वेदना का दर्शन होता है। कवि अपनी चिरन्तन प्रेयसी के विरह में उठता है। कवि का कथन है कि उसकी प्रेयसी ने अनेक कल्पों से उस के हृदय में स्थान पा लिया है। कवि उसकी प्रतीक्षा करता है, उसके विरह में अपार पीड़ा का अनुभव करता है। वास्तव में कृष्णशास्त्री के काव्य की आधार भूमि वेदना एवं करुणा ही है। इस प्रकार कृष्णशास्त्री पर लौकिक भावनाओं का देखीकरण (डोर्फिकेशन) और वेदनामय सिन्नता (पेईनफुल मेलनकल्ती) आदि स्वच्छन्दतावाद की प्रमुख सांस्कृतिक विचारधाराओं का प्रभाव पाया जाता है। इन का प्रभाव प्रसाद के 'आँसू' पर भी देखा जा सकता है। कृष्णशास्त्री में घनीभूत वेदना रह रहकर उमड़ पड़ती है। यहाँ तक कवि समझ लेता है कि उसके लिये वेदना ही प्राण समान है। वह अपनी आदर्श प्रेयसी की भी वेदना एवं करुणा की साकार मूर्ति के रूप में कल्पना करता है। कवि को वेदना ही सुख प्रदान करती है—

“मेरे जलने उर में छिपकर कितने ही कल्पों से
मर्म वेदना का सुख, जो है मुझे प्रीतिकर प्राणों से।”

कवि के पास निश्वागो के तालवृत्त है और आँसू की लड़ियाँ भी। उसे आनन्द प्रदान करने वाली दुःख की निधियाँ भी हैं—

निश्वागो के ताल-वृत्त ओ,
आँसू की लड़ियाँ हैं मुझ में
आनन्द भूझे देनेवाली
दुःख की निरूपम निधियाँ भी हैं।”

इस प्रकार हिन्दी और तेलुगु के कतिपय स्वच्छन्दतावादी कवियों में वेदनावाद तथा करुणावाद का सम्यक् परिपाक मिलता है। परन्तु यहाँ स्वच्छन्दतावादी वेदना का पूर्ण रूप महादेवी की अपेक्षा कृष्णशास्त्री में अधिक मुखर हुआ है।

१. “इन्निक्कपात्तु कालु नावेद नडंनि.

माकु प्राणमे मगु वेदना मुलम्मु”

—श्री देवुलपत्ति कृष्णशास्त्री कृतुलु—पृ० ११८।

२. माकु निश्वात ताल वंत्तानु कलवु,

माकु गन्नीटि सरत्त दोग्तरगु कन्नु.

माकमूल्प मपूर्थ मानन्द मोत्तगु।

निरूपम नितान्त दुःखानुनिधुनु कलवु”

—श्री देवुलपत्ति कृष्णशास्त्री कृतुलु—पृ० ५८।

(ड) अन्य अध्यात्मिक विचार :—

हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी पर कुछ अन्य दार्शनिक विचारधाराओं का प्रभाव लक्षित होता है। परन्तु यह प्रभाव तेलुगु के स्वच्छन्दतावाद की अपेक्षा हिन्दी के स्वच्छन्दतावाद पर अत्यन्त अधिक है। इसका कारण उस काव्य धारा के कवियों की मानसिक प्रवृत्ति और उन पर पड़े हुये प्रभाव ही है। उपर्युक्त दार्शनिक विचारधाराओं के अतिरिक्त हिन्दी के स्वच्छन्दतावादी काव्य-धारा में रहस्यवाद, साह्य और वेदान्त, सांवागम के आनन्दवाद, सूफी मत और निगुण पथ आदि की विचारधाराओं का प्रभाव और उनकी अभिव्यक्ति का दर्जन होता है। परन्तु तेलुगु की स्वच्छन्दतावादी काव्य-धारा पर सूफीमत का किंचित् प्रभाव मात्र देखा जा सकता है।

(ए) जगत्-सम्बन्धी विचार :—

हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने अपने काव्य में कही-कही जीवन और जगत के सम्बन्ध में अपने विचार प्रकट किये हैं। कवि एक सामाजिक प्राणी होने के कारण वह व्यक्ति और समाज की अनेक समस्याओं पर विचार करता है। स्वच्छन्दतावादी कवि प्रत्येक विषय को अपने दृष्टिकोण से देलकर अपने विचारों को वाणी देता है। हिन्दी और तेलुगु के कवियों के जगत्-सम्बन्धी विचारों का निम्नलिखित शीर्षकों के अतर्गत अध्ययन किया जा सकता है—

(१) जगत् की परिवर्तनशीलता, (२) मानवतावादी विचारधारा, (३) प्रेम-सम्बन्धी विचार, (४) सुख-दुख सम्बन्धी विचार, (५) स्त्री-पुरुष के सम्बन्धों पर विचार, (६) व्यक्ति-समाज के सम्बन्धों पर विचार, (७) अन्य विचार।

(च) जगत् की परिवर्तनशीलता.—कालचक्र की गति के साथ सम्पूर्ण विश्व घूमता रहता है। परिवर्तन ही विश्व का नियम है। ईश्वर के अस्तित्व का निराकरण करने वाले स्वसन् वेद उपनिषद् के अनुसार सम्पूर्ण सृष्टि के मूल सत्त्व दो ही हैं—प्रथम तो प्रकृति है जो सभी पदार्थों का जन्मस्त्रोत एव स्रष्टा है। द्वितीय तो काल है जो सभी वस्तुओं एव पदार्थों का नाश करता है। अतः परिवर्तन काल का चिरन्तन नियम है। सृष्टि का प्रत्येक पदार्थ इस परिवर्तन के अटल नियम के नियन्त्रण में रहता है। परिवर्तन के सम्मुख उन पदार्थों का वश नहीं चलता। परिवर्तन के इस विश्व-

1. "There is no incarnation, no God, no heaven, no hell. All traditional religious literature is the work of conceited fools; nature, the originator and time, the destroyer, are the rulers of things"—Swasan Ved Upanishad, Sutra. II.

व्यापी स्वरूप पर हिन्दी के स्वच्छन्दतावादी कवियों में मुमित्रानन्दन पंत और रामधारीसिंह दिनकर ने प्रकाश डाला है। पंत की "परिवर्तन" के विश्वव्यापी स्वरूप का अत्यन्त विराट रूप चित्रपट पर अंकित किया है। कवि विश्व के प्रत्येक दृश्य में परिवर्तन को ही पाता है—

“आज अधपन का कोमल गात
जरा का पीला पात ।
चार दिन सुखद चाँदनी रात
और फिर अंधकार अज्ञात ।”

जगत की परिवर्तनशीलता को देखकर कवि चिंतन करने लगता है कि क्यों जगत का स्वरूप ऐसा है। कवि का हृदय हम निष्ठुर परिवर्तन को देखकर क्षुब्ध हो उठता है और कवि इस निष्कर्ष पर पहुँच जाता है—

“अहे निष्ठुर परिवर्तन ।
तुम्हारा ही ताण्डव नर्तन
विषय का करण विवर्तन ।”
+ + +
“एक सौ बर्षे नगर उपवन
एक सौ बर्षे विजन मन,
यही तो असार संसार ।
सृजन, सिंचन, संहार ।”

हम प्रकार कविवर पंत ने परिवर्तन के विश्व-विजयी तथा विश्वव्यापी स्वरूप पर पूर्ण प्रकाश डाला है। कविवर दिनकर परिवर्तन को विनाश नहीं मानते। वे परिवर्तन की प्रक्रिया को प्रकृति की सहज प्राण-धारा के रूप में स्वीकार करते हैं—

“यह परिवर्तन ही विनाश है ? तो फिर भदवरता से
भिन्न भुक्ति कुछ नहीं, किन्तु परिवर्तन नाश नहीं है
परिवर्तन प्रक्रिया प्रकृति की सहज प्राण-धारा है ।”

तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने परिवर्तन के स्वरूप या उसकी प्रक्रिया पर विचार नहीं किया है।

१. मुमित्रानन्दन पंत : परिवर्तन—पल्लविनी । तृतीय संस्करण—पृ० ११७

२. यही—पृ० ११६ ।

३. यही—पृ० १२३ ।

४. रामधारीसिंह दिनकर : तृतीय अंक—उर्वशी । पृ० ८१ ।

(ग) मानवतावादी विचारधारा:—मानवतावादी विचारधारा मनुष्य को विश्व का सर्वश्रेष्ठ प्राणी मानती है और मानव को सब से महान सिद्ध करती है। मानव ने अपने भस्तिष्क के बल से प्रकृति पर विजय प्राप्त की है और अपने मोन्दर्य-बोध से काव्य और अन्य कलाओं की सृष्टि की है। मानव ने एक सुगठित समाज का संगठन किया। उसने प्राचीन नियमों को तोड़कर नवीन नियमों का निर्माण किया है। मानवतावादी विचारधारा ने धर्मों के बन्धनों में जकड़े हुए विश्व-मानव को मुक्त कर उसमें स्वाभिमान भरने की चेष्टा की। कविवर रवीन्द्र अधुनिक काल में विश्व-मानवतावाद के प्रमुख समर्थक रहे हैं। हिन्दी के स्वच्छन्दतावादी कवियों में मुमित्रानन्दन पन्त ने मानवतावादी विचारधारा को सशक्त बना दी है। मानव की महानता को हृष्टि में रक्कड़ पतञ्जलि ने मानव को सब से सुन्दरतम घोषित किया है—

“सुन्दर है बिहग, सुमन सुन्दर,
मानव तुम सबसे सुन्दरतम।”

मानवतावादी कवि पन्त मानव में महान गुणों का दर्शन कर उसे सृष्टि के अन्य रहस्यों के अन्वेषण करने के लिए प्रोत्साहन देते हैं। वे मानव की पूर्ण मानव के रूप में देखना चाहते हैं—

“मानव का मानव पर प्रत्यय
परिचय मानवता का विकास,
विज्ञान-ज्ञान का अन्वेषण
सब एक, एक सब में प्रकाश।
बया कभी तुम्हें है त्रिभुवन में
यदि बने रह सबो तुम मानव ?”

इस प्रकार कविवर पन्त ने अपने काव्य में मानव की महानता का गुणगान कर मानवतावादी विचारधारा को व्यक्त किया है।

तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों पर मानवतावादी विचारधारा का प्रभाव तो अवश्य है परन्तु इस काव्यधारा के किसी कवि ने इस विचारधारा को काव्य के माध्यम से प्रस्तुत नहीं किया है।

(घ) प्रेम-सम्बन्धी विचार:—हिन्दी व तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने प्रेम-भावना को व्यक्त करने के अतिरिक्त प्रेम के स्वरूप पर चिंतन एवं मनन किया

१. मुमित्रानन्दन पन्त : आधुनिक कवि-२। सातवाँ संस्करण। पृ० ६६।

२. यही—पृ० ७०।

है। जयशंकर प्रसाद ने प्रेम-पथिक में अपनी प्रेम-सम्बन्धी धारणा को व्यक्त किया है।

प्रसादजी प्रेम को एक यज्ञ के रूप में ग्रहण कर लेते हैं। प्रेम यज्ञ में स्वायं और कामना का हवन करना पड़ेगा। वह एक पवित्र पदार्थ है, जिस में धपट की छाया भी नहीं रहती। उसका अस्तित्व व्यक्तिमात्र तक ही सीमित नहीं रहता, क्योंकि वह स्वयं ईश्वर का स्वरूप है। रूपजन्य प्रेम तो केवल मोह होता है। प्रेम में ऐन्द्रियता नहीं होती। प्रेम अत्यन्त उदार और अनन्त है। प्रेम जगत का चालक है, जिस के आकर्षण में लिचकर मिट्टी जलपिण्ड आदि भ्रमण किया करते हैं—

“यह जो केवल रूपजन्य है मोह न उस का स्पर्शो है
यही व्यक्तिगत होता है; पर प्रेम उदार, अनन्त अहो
प्रेम जगत का चालक है, इस के आकर्षण में लिच के
मिट्टी वा जलपिण्ड सभी दिन-रात किया करते केरा।”

प्रसादजी प्रेम को व्यक्तिगत नहीं मानते। इसी कारण विश्व को ही प्रियतम मान लेने पर प्रसाद का प्रेम-पथिक अनन्त आनन्द का अनुभव करता है। प्रसादजी प्रेम-पथ को अनन्त बताते हुए उसे पाने के लिए पथिक को दृढ़ प्रकार प्रेरित करते हैं—

“इस पथ का उद्देश्य नहीं है भ्रान्त भवन में टिक रहना
किन्तु पहुँचना उस सीमा पर जिस के आगे राह नहीं।”

कविवर निराला प्रेम को सभी प्राणियों को आपस में बाँधने वाली आकर्षण-शक्ति के रूप में स्वीकार करते हैं—

“प्रेम सदा सी तुम असूत्र हो
उर उर के हीरों के हार
श्रुंये हुए प्राणियों को भी
श्रुंये न कभी, सदा ही सार।”

कविवर पन्त अपनी “ग्रन्थि” में प्रेम के स्वरूप पर विचार करता है। कवि प्रेम को अत्यन्त भोला मानता है। उसका निर्माण ही वेदना के विकल हाथों से हुआ है। उसमें उन्माद तथा ताप भी है। वह मस्त हाथों की भाँति भ्रमता है, परन्तु

१. जयशंकर प्रसाद : प्रेम-पथिक । चतुर्थ संस्करण । पृ० २३ ।

२. यही—पृ० २२ ।

३. सूर्यकांत त्रिपाठी निराला : अनामिका । पृ० ३३ ।

वह चपल और अज्ञान भी है। उसके पास केवल हृदय ही है, मस्तिष्क नहीं। इसी कारण वह हृदय को छीन कर किसी अपरिचितों के हाथ में सोप देता है। कवि के ही शब्दों में—

“पर नहीं, तुम चपल हो, अज्ञान हो,
हृदय है, मस्तिष्क रखते हो नहीं,
अस, बिना सोचे, हृदय को छीनकर,
सौप देते हो अपरिचित हाथ में।”

कविवर दिनकर ने अपने “उर्वशी” काव्य में प्रेम पर सम्यक् विचार किया है। ये दो प्रकार के प्रेम को इस प्रकार प्रस्तुत करते हैं। प्रथम प्रकार का प्रेम वह मानसिक प्रेम है जहाँ प्रिया और प्रेमी के बीच आकर्षण तो बना रहता है, परन्तु कोई दैहिक सम्बन्ध नहीं रहता। हमारे प्रकार का प्रेम वह है जिसमें प्रिया और प्रेमी के मानस ही नहीं, अपितु दोनों के तन भी एक से हो जाते हैं। कविवर दिनकर के तर्क के अनुसार पहले प्रकार का प्रेम, चाहे जितना भी पवित्र हो, अधूरा है। कवि प्रश्न करते हैं कि इस मानसिक मिलन से प्रिया या प्रेमी को क्या मिलता है? उन का कथन है कि ऐसे प्रेमियों में केवल अन्तर्दाह, वेदना एवं अतृप्ति मात्र पाये जाते हैं। परन्तु वे अपने तन के भग होने के समय से मन को इस भ्रांति के कारण जलाते हैं कि तन पर तो कोई कलक नहीं है। दिनकर एक तात्त्विक की भांति कहते हैं मग के मलिन हो जाने से तन की शोभा भी ग्लान पड़ जाती है। अतः वे प्रेम के सम्बन्ध में तन-मन के भेद को स्वीकार नहीं करते। एक अन्य स्थान पर दिनकर यह प्रमाणित करना चाहते हैं कि देह प्रेम का आलम्बन होते हुए भी उमका अतिम साध्य नहीं है। वह देह के घरातल वा अतिव्रमण वर मन के गुह्य लोको में प्रवेश करता है। प्रथमतः प्रेम आँखों के मिलन से आरम्भ होकर मर्म तक पहुँच जाता है। उसके पश्चात् वह मन के गुह्य लोको में विलीन हो जाता है। इसी कारण पहले प्रिया एक क्षी रूप में दिखाई पड़ती है, उसके पश्चात् वह गम्भीर निःस्र में व्याप्त हो जाती है। कवि के ही शब्दों में—

‘देह प्रेम की जन्म-भूमि है, पर, उस में विचरण की
सारी सीमा-भूमि नहीं सीमित है रधिर-स्वच्छ तक
जगता प्रेम प्रथम सोचन में, तब तरंग-निम मन में
प्रथम दीपनी प्रिया एक देही, फिर व्याप्त भुवन में।’

१. मुमिप्रानन्दन पन्त : “प्रग्वि” पल्लविनी। तृतीय संस्करण। पृ० ४५।
२. रेलिण्—उर्वशी (रामपारी सिंह दिनकर) पृ० १००।
३. रामपारी सिंह दिनकर—उर्वशी। पृ० ६२।

इस प्रकार दिनकर आदर्शवादी प्रेम (प्लेटोनिक लाव) को पूर्ण प्रेम के रूप में स्वीकार नहीं करते ।

तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने भी प्रेम के स्वभाव पर विचार किया है । कविवर गुरजाड अण्णाराव ने मोह और प्रेम में अन्तर स्पष्ट किया है । उनके अनुसार मोह प्रेम नहीं है । जीवन के साथ मोह भी समाप्त हो जाता है । परन्तु नागो और पुग्ग में प्रेम अन्त तब बना रहता है ।^१ बसवराजु अण्णाराव कविवर टेनीसन की भाँति कहते हैं कि प्रेम का अनुभव बिना बिना जीवन रहने की अपेक्षा प्रेम में विफल होकर विलाप करना ही खेदपूर्ण है ।^२ कवि प्रेम को सभी काव्य पदों से स्पष्ट मिश्र करता है । नायनि मुन्बाराव प्रेम को सर्वव्यापी सत्य के रूप में देखता है । कवि के अनुसार प्रेम आकाश को भेद कर स्वर्ग तक पहुँच सकता है, नरक में तृप्ति का अनुभव करा सकता है, सम्पूर्ण विद्वत् में बह फैल सकता है । प्रेम ऐमा मूत्र है जिस में सूर्य, चन्द्र, तारायें, आकाश, पृथ्वी तथा अन्य भुवन मोतियों की भाँति पिरोए गए हैं—

सूर्य, चन्द्र और तारायें
पृथ्वी भूमि औ' सभी भुवन
प्रेम सूत्र में बुंधे हुए
लपटा के उर के मोती हैं ।^३

नायनि मुन्बाराव की प्रेम-सम्बन्धी धारणा निराशा की धारणा से मिलती है । इस प्रकार हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने अपिबन्ध प्रेम पर आदर्शवादी दृष्टिकोण से विचार किया है ।

१. "मदलु प्रेमनि मदि दलंचकु

मदलु मरतुनु वयसु तीदने

माय मर्ममु तेनि तेस्तमु

मगुबलकु मगवारि कोकटे ।"

—गुरजाड अण्णाराव—मुत्पाल सशालु । पृ० ६ ।

२. "वसपेरगिक वतिकि कुतिकि भुरिसेकन्न

यलसि विफलम्भीदि विलपिष मेत्तुरा ।"

—बसवराजु अण्णाराव गीतालु—पृ० ८० ।

३. "चन्द्र सूर्यु लु तारकासमुदयम्मु

पुदमिपुनु नाकमुनु तबकुभुवनमत्तुनु

प्रेमसूत्रम्भुनंगृच्चि पिद्वकर्त

गलमनन्दा मुत्पालु गावे तलुप ।"

—नायनि मुन्बाराव : सीमन्नि प्रणय यात्रा । पृ० १५ ।

(ट) सुख-दुख सम्बन्धी विचार:- मानव-जीवन सुख और दुःख से भरा हुआ समुच्चय है। मानव अपनी अभिलाषाओं व आशाओं की पूर्ति होने पर सुख का अनुभव करता है और उनके विफल हो जाने पर दुःख का। हिन्दी के स्वच्छन्दतावादी कवियों में प्रसाद और पन्त ने सुख और दुःख पर विचार किया है। पन्त जी मानव-जीवन में सुख और दुःख का गतुलन चाहते हैं, बयो कि -

“जग पीड़ित है अति दुःख से,
जग पीड़ित रे ! अति सुख से
मानव-जग में खैर पावे
दुःख सुख से ओ' सुख दुःख से ।”^१

कविवर पन्त मानव जीवन की कल्पना दरहास अध्रुपूर्ण आनन्द के रूप में करते हैं—

“यह सौझ उषा का आँगन
आलिंगन बिरह मितन का
दरहास अध्रुमय आन
रे इस मानव-जीवन का ।”^२

तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने सुख एवं दुःख की अनुभूतियों को अवश्य व्यक्त किया है, परन्तु उन पर विचार नहीं किया।

(४) स्त्री-पुरुष के सम्बन्धों पर विचार :- हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य में स्त्री-पुरुष के सम्बन्धों पर कहीं-कहीं विचार किया गया है। हिन्दी के कवियों में जयशंकर प्रसाद ने स्त्री-पुरुष के सम्बन्धों पर सम्यक् विचार किया है। कविवर प्रसाद ने स्त्री और पुरुष को मानव-जीवन के दो पक्षों के रूप में स्वीकार किया है। उन के अनुसार वे एक दूसरे के पूरक हैं। कवि की दृष्टि में दोनों समान हैं। प्रसाद जी स्त्री और पुरुष में समन्वय की कामना करते हैं, पुरुष जब पुरुषत्व के मोह में पड़कर नारी की सत्ता को अस्वीकार करता है तो प्रसादजी स्त्री-पुरुष को नारी के अस्तित्व को पहचानकर उसे सम्माननीय स्थान देने के लिये यह प्रबोध देते हैं—

“तुम भूल गये पुरुषत्व मोह में कुछ सत्ता है नारी की
समरसता ही सम्बन्ध बनी अधिकार और अधिकारी की ।”

१. सुमित्रानन्दन पन्त : आधुनिक कवि-२। सातवाँ संस्करण। पृ० १०।

२. वही। पृ० १०।

३. जयशंकर प्रसाद : कामायनी। पृ० १३३।

कोमल भावनाओं की नारी पुरुष के कठिन हृदय पर केवल अपनी गुकुमारता एवं मृदुदयता के द्वारा शासन कर सकती है।" इस प्रकार प्रसाद स्त्री और पुरुष के बीच संतुलन को मानव-जीवन की सफलता का साधन मानते हैं। हिन्दी के अन्य स्वच्छन्दतावादी कवियों ने नारी के आदर्श रूप की कल्पना ही की है, न कि समाज में लक्षित होने वाली सामान्य नारी की। तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने भी नारी के प्रति आदर्श भावना को अपनाने के कारण कहीं भी स्त्री-पुरुष के सम्बन्धों पर विचार नहीं किया।

(५) व्यक्ति-समाज के सम्बन्धों पर विचार :—चिरन्तन काल से व्यक्ति और समाज की समस्याओं की सुलझाने के लिये अनेक राजनैतिक विचारों एवं समाज-शास्त्रियों ने अनेक समाधान प्रस्तुत किये हैं। उनमें व्यक्तिवाद, पूँजीवाद, प्रजातन्त्रवाद तथा समाजवाद अत्यन्त प्रमुख हैं। व्यक्तिवाद समाज को व्यक्तियों से निर्मित एक संस्था के रूप में स्वीकार करता है। वह प्रत्येक व्यक्ति की पृथक् सत्ता को स्वीकार करता है। समाजवाद इसके विपरीत व्यक्ति को समाज का एक अभिन्न अंग मान कर समाज को एक पूर्ण इकाई के रूप में स्वीकार करता है। व्यक्तिवाद में व्यक्ति समाज को अपने नियंत्रण में रखना चाहता है तो समाजवाद में समाज व्यक्ति पर नियंत्रण रखता है। एक प्रकार से ये दोनों राजनैतिक विचारधाराएँ व्यक्ति और समाज के सम्बन्धों के विषय में अतिवादी हैं। इन दोनों अतिवादों का निराकरण कर प्रसादजी एक आदर्श प्रजातन्त्र की कल्पना करते हैं, जहाँ शासन तथा शासित के बीच सामंजस्य हो, एक अन्य के अधिकारों का ध्यान रखता हो। प्रसाद के प्रजातन्त्र की कल्पना सम्पूर्ण मानवता को लेकर है। प्रसादजी के अनुसार व्यक्ति का कर्तव्य है कि वह समाज का ध्यान रखे और अपनी ओर से समाज को वैयक्तिक बन्धनों में जकड़ना चाहे। व्यक्ति के लिये अपने व्यक्तिगत स्वार्थ के लिये समाज का अहित करना उचित नहीं है। प्रसादजी व्यक्ति और समाज में भी समन्वय स्थापित करना चाहते हैं। कवि शासक की निरंकुशता का विरोध करते हैं—

"तुम दोनों देखो राष्ट्रनीति

शासक इन फैसाओं में भीति।"

इस प्रकार प्रसादजी व्यक्ति और समाज की समस्याओं की समरसता के दृष्टिकोण द्वारा समाधान दिगाते हैं। सामान्य रूप से व्यक्तिवाद का समर्थन करने वाले हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने व्यक्ति और समाज के सम्बन्ध पर गंभीर विचार नहीं किया।

१. शासन करोगी इन मेरी क्रूरताओं पर

निज कोमलता से मानस की भापुरी से"—प्रलय की छाया : पृष्ठ ७१।

२. जयशंकर प्रसाद : दशम सर्ग। कामायनी। पृष्ठ १६४।

अन्त विचारः—वैसे तो हिन्दी के स्वच्छन्दतावादी कविधो ने कुछ अन्य विषयों के सम्बन्ध में भी अपने अप्रमूख विभागों को प्ररट किया है। उन्होंने वेदना, लज्जा, चिन्ता, आशा आदि मानविक भावनाओं एवं कृतिमों पर विचार किया है। प्रसादजी लज्जा के स्वरूप पर गम्भीर चिन्तन करने हैं। वे लज्जा को नारी की किशोर सुन्दरता की रक्षा करने वाली के रूप में देखते हैं—

“जंचल किशोर सुन्दरता की
मैं करती रहती रखवाली,
मैं वह हल्की सी मसलन हूँ
ओ बनती कानों की साली।”

प्रसाद और दिनकर ने मानव हृदय एवं बुद्धि के पारस्परिक सम्बन्ध पर विचार किया है। कविवर प्रसाद मानव में हृदय और बुद्धि का संतुलन चाहते हैं। किसी एक के आधिक्य से मानव-जीवन में गतुलन नष्ट हो जाता है और मानव-जीवन में बाधाएँ उत्पन्न हो जाती हैं। प्रसादजी मस्तिष्क (बुद्धि) और हृदय के समर्प को इस प्रकार अंकित करते हैं—

“मस्तिष्क हृदय के हो विरट्ट दोनों में हो सम्भाव नहीं
वह चलने को अब कहे कहीं तब हृदय विकल चल जाय कहीं।”

कवि मस्तिष्क एवं हृदय के सामग्रस्य में ही मानव-जीवन की पूर्णता को मानते हैं। कविवर दिनकर मानव-जीवन में हृदय को बुद्धि से कहीं अधिक महत्त्व प्रदान करते हैं। दिनकर के अनुसार बुद्धि तो केवल सोचती है, परन्तु हृदय अनुभव करता है। बुद्धि से निमित्त वस्तुओं में प्राण-स्पन्दन नहीं दिखाई पड़ता। चित्र और प्रतिमाओं में जो जीवन सहसा है वह बुद्धि के चिन्तन से नहीं अपितु कलाकार के हृदय की आन्दोलित करने वाले हृदय के आवेग से निमित्त हुआ है—

“रक्त बुद्धि से अधिक यत्नी है और अधिक ज्ञानी भी
क्योंकि बुद्धि सोचती और शोणित अनुभव करता है।
निरी बुद्धि की निमित्तियाँ निष्प्राण हुआ करती हैं;
चित्र और प्रतिमा, इन में जो जीवन सहसा है,
वह मूर्तों से नहीं, पत्र-पापणों में आया है
कलाकार के अंतर के हिलकोरे हुए हृदय से।”

१. जयशंकर प्रसाद : लज्जा सर्ग । कामायनी । पृ० ८४ ।

२. जयशंकर प्रसाद : इडा सर्ग । कामायनी । पृ० १३६ ।

३. रामपारी सिंह दिनकर : ज्वंशो । पृ० ५६ ।

इस प्रकार हिन्दी के प्रमुख स्वच्छन्दतावादी कवियों ने जीवन और जगत से सम्बन्धित अनेक विषयों पर विचारों को व्यक्त किया है। परन्तु इन विषयों पर चिन्तन करने की प्रवृत्ति तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों में नहीं मिलती।

उपयुक्त विवेचन से निष्कर्ष निवसता है कि हिन्दी और तेलुगु की स्वच्छन्दतावादी काव्य-धाराओं में आध्यात्मिक एवं जगत-सम्बन्धी विचार-धाराएँ मिलती हैं। हिन्दी स्वच्छन्दतावाद का चिन्तन या विचार-पक्ष अत्यन्त दुर्बल और क्षीण है। हिन्दी स्वच्छन्दतावाद में चिन्तन-पक्ष को प्रधानता मिली है तो तेलुगु-स्वच्छन्दतावाद में भावना-पक्ष या भावुकता को। इतनी भिन्नता हो दोनों स्वच्छन्दतावादों के बीच स्पष्ट दिखाई पड़ती है।

६. प्रकृति चित्रण:—

अनादिकाल से प्रकृति मानव की सहचरी रही है। फलतः दोनों में अविच्छिन्न तथा अविभाज्य सम्बन्ध रहा है। उमड़ते मेघ, घोड़ित नक्षत्र, कल-कल निनाद-गुञ्जित निर्झर, प्रवाहमयी सरिताएँ, बिहँसती कलिकाएँ, झुलाती लताएँ, मुस्कराते सुमन, माटय-अंशुमामें प्रसन्न मयूर तथा बलरव करने वाला विहग-युग्म प्रकृति प्रकृति के अनन्त वैभव ने मानव को उत्प्रेरित किया। प्राकृतिक प्रांगण में रहकर मानव अपने सुख-दुःख में राग्वना एवं आनन्द का अनुभव करता आया है। सामान्य मानव की दृष्टि भी वर्षा की सड़ी के पीछे उन के हर्ष और उल्लास को प्रीति के प्रचण्ड आतप में उनकी शिथिलता और म्लानता को, शिशिर के कठोर शासन में उनकी दीनता को, मधुकाल में उनके रसोन्माद, उर्मंग और हास को, प्रबल वात के झकोरों में उनकी विकसता को, प्रकाश के प्रति उनकी लसक को देख सकती है। इसी प्रकार भावुकों के समक्ष वे अपनी रूप चेष्टा आदि द्वारा कुछ मार्मिक तथ्यों को भी व्यञ्जना करते हैं।^१

(१) स्वच्छन्दतावादी कवि और प्रकृति :—स्वच्छन्दतावादी कवि प्रकृति के अपार प्रेमी होते हैं। उनके काव्य में प्रकृति ने एक विशिष्ट स्थान पा लिया है। इन कवियों के सौन्दर्य-बोध ने उनको प्रकृति और नारी की ओर उन्मुख करा दिया है। उन्होंने प्राकृतिक दृश्यों के दर्शन से उन के मन में जो भाव-चित्र उमड़ आये हैं, उन्हें अत्यन्त स्पष्टता के साथ अभिव्यक्ति दी है। अंग्रेजी स्वच्छन्दतावाद के वर्ड्सवर्थ, कोलरिज, बाइरन, शेली और पीटर्स आदि कवियों के काव्य में प्रकृति विभिन्न रूपों में अपना साधारकार करती है। उसी प्रकार हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावाद के कतिपय कवियों की काव्य-श्रृंखला भी प्रकृति ही है। प्रकृति को अपने काव्य की

धीरे-धीरे नदी के रूप में परिवर्तित हो गयी और नायक हवाश होकर वहीं पर गिना बन गया। कश्मिर मत्पनारायण ने नायक एवं नायिका की विभोग जन्य भावनाओं को पत्थर और नदी आदि प्राकृतिक उपकरणों के माध्यम से प्रस्तुत किया है। नण्डूरि सुब्बाराव ने प्रकृति को मानव-जीवन के साथ अवश्य लिया है, किन्तु उनके एकमात्र गीत-संग्रह "एक पाटुन" के नायक और नायिका निर्जन प्रकृति के अभिन्न अंग हैं। रामधारातिह "दिनकर" में अपने काव्य के प्रस्तुत तथा अप्रस्तुत योजना में प्रकृति का उपयोग किया है तो यच्चन ने अधिकतर अप्रस्तुत योजना में उसका उपयोग किया है। इस प्रकार यह देखा जा सकता है कि हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने प्रकृति को विभिन्न रूपों में देवकर अपने काव्य में उसके वैभव का दर्शन कराया है।

प्राचीनकाल के कवियों के विपरीत स्वच्छन्दतावादी कवियों ने प्रकृति में चेतन तत्व का आरोप किया है। प्रायः इन कवियों ने इसे आत्मस्वन के रूप में ही ग्रहण किया है। परन्तु उन के काव्य में प्रकृति के अन्य रूप भी प्राप्त होते हैं। हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों के प्रकृति-चित्रण का अध्ययन निम्नलिखित शीर्षकों के अंतर्गत किया जा सकता है।—

१. प्राकृतिक सौन्दर्य का चित्रण।
२. उद्दीपन के रूप में प्रकृति।
३. आत्मस्वन के रूप में प्रकृति।
४. पृष्ठभूमि के रूप में प्रकृति।
५. अप्रस्तुत के रूप में प्रकृति और प्राकृतिक विम्बों की योजना।
६. प्रतीक तथा संकेत के रूप में प्रकृति।
७. परोक्ष के आभास तथा प्रतिबिम्ब के रूप में प्रकृति।
८. नारी के रूप में प्रकृति।

(१) प्राकृतिक सौन्दर्य का चित्रण —हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने प्राकृतिक सौन्दर्य के विभिन्न पहलुओं को प्रस्तुत किया है। प्रकृति के सदर्भ में सौन्दर्य प्रधानतः रूपाश्रित होने के कारण उन्होंने प्राकृतिक दृश्यों का विम्ब-ग्रहण किया है। प्रकृति के अनन्त भण्डार से इन कवियों ने अपनी मनोप्रकृति के अनुरूप कोमल, सुन्दर तथा भोषण दृश्यों को प्रस्तुत किया है। उन्होंने दो प्रकार के प्राकृतिक विम्बों में सौन्दर्य-दर्शन किया है—(अ) निश्चल विम्बों का सौन्दर्य (आ) गयात्मक विम्बों का सौन्दर्य। इन दोनों प्रकार के सौन्दर्यमयी विम्बों की रूपरेखा पर विचार किया जाय।

(अ) निश्चल विम्बों का सौन्दर्य :—हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने निश्चल विम्बों के सौन्दर्य का वर्णन किया है। नदी, वन, पर्वत, तारे तथा गगन आदि के निश्चल विम्बों के सौन्दर्य का अकन उनके काव्य में मिलता है। प्रकृति

के निश्चल बिम्बों के सौन्दर्य से सम्पूर्ण स्वच्छन्दतावादी काव्य भरा हुआ है। मुमित्रा-नन्दन पंत के काव्य में तो प्रकृति के निश्चल बिम्बों की गुपमा ही दिखाई पड़ती है। गंगा के निश्चल जल के दर्पण में रजत पुलिनों का क्षण भर के लिये दुहरे ऊँचे लगना तथा जल में काला काँकर के राजभवन का पलकों में अपरिमित स्वप्न-वैभव को लेकर सो जाना आदि प्रकृति के निश्चल बिम्बों का सौन्दर्य द्रष्टव्य है—

“निश्चल जल के गुचि दर्पण पर, बिम्बित हो रजत पुलिन निर्भर,
दुहरे ऊँचे लगते क्षण भर।

कालाकाँकर का राजभवन, सोया जल में निश्चल, प्रमन,
पलकों में वैभव स्वप्न सघन।”

प्रसाद, निराला, महादेवी तथा डा० रामकुमार वर्मा के प्रकृति-वर्णन में भी निश्चल बिम्बों का सौन्दर्य मिलता है। उदाहरणार्थ प्रसाद की “कामायनी” में कवि ने हिम-धवल देवदारु वृक्षों के सौन्दर्य को निम्नांकित बिम्ब में अंकित किया—

“उसी तपस्वी से लम्बे, थे

देवदारु दो चार लड़े;

हुये हिम-धवल, जैसे पत्थर

बनकर ठिठुरे रहे अड़े।”

तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों में गुरजाड अप्पाराय, तत्सवकभुल शिवशकर शास्त्री, मण्डूरि सुव्थाराय आदि प्रकृति के निश्चल बिम्बों के सौन्दर्यों में विशेष रुचि लेते हैं। गुरजाड अप्पाराय ने निम्नांकित चित्र में निश्चल बिम्ब का सौन्दर्य दर्शाया है। एक युवती ने गीत गाया और उसके गीत को पेड़-पौधों के साथ चन्द्रमा भी ताड़ के वन में रककर सुनने लगा—

“गीत गाया, पेड़-पौधे

सुन रहे थे मुदित होकर

चाँद रुककर ताल-वन में

सुन रहा था गीत उसका।”

१. मुमित्रानन्दन पंत : “मीका-बिहार” (१९३२ ई०) पल्लविनी। तृतीय सारकारण। पृ० १८५।

२. अप्पारकर प्रसाद: “चिन्ता” संगे—कामायनी। पृ० ६।

३. “पाट पाडेनु, चेटुनु चामनु
कोटि वेवुलनु घोलि यलरग
ताटि वनमुन नागि चट्टुनु
ताडु वेवियोगु।”

—गुरजाड अप्पाराय—“मुत्थाम सरालु” पृ० १५।

शिवशंकर शास्त्री ने भी प्रकृति के निश्चल बिम्बों के सौन्दर्य का अंकन किया है। उनके निश्चल बिम्बों के सौन्दर्य का आभास निम्नलिखित छन्द में देखा जा सकता है—

“मितमिलाते ये तितारे,
मेघ-तण्डों में घिरा नभ,
सायने दिखता महोपर,
सोहते ये वृक्ष जिसके
उभय पाश्यों में।”^१

इस प्रकार हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने प्रकृति के निश्चल बिम्बों के सौन्दर्य का छाया और प्रकाश के माध्यम से चित्रांकन किया है।

(आ) गद्यात्मक बिम्बों का सौन्दर्य:—हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने प्रकृति के गद्यात्मकता सौन्दर्य का भी अंकन किया है। उन्होंने प्रकृति के विभिन्न दृश्यों में गद्यात्मकता, कर्माति आदि गुणों में सौन्दर्य का दर्शन किया है। प्रकृति के गद्यात्मक बिम्बों की योजना से स्वच्छन्दतावादी कवियों ने अपने विकसित सौन्दर्य-बोध का परिचय दिया है। चित्र या बिम्ब में गति को उत्पन्न करना ही चित्रकला की महान् उपपत्ति है। हिन्दी के स्वच्छन्दतावादी कवियों में प्रसाद, पन्त और निराला तथा महादेवी वर्मा के काव्य में प्रकृति के गद्यात्मक बिम्बों का सौन्दर्य घिरा पड़ा है। एक तरह से प्रसाद की “आँसू” तथा “कामायनी”, पन्त की रचनाओं में “पल्लव” तथा “सृजन”, निराला की “राम की शपथ पूजा” तथा “ममूना के प्रति” एवं महादेवी के गीत आदि में प्रकृति के गद्यात्मक बिम्बों का अनन्त सौन्दर्य देखने को मिलता है। उदाहरणार्थ पन्त की “नौका बिहार” कविता में कुछ गद्यात्मक बिम्बों का सौन्दर्य द्रष्टव्य है। गंगा नदी में अपने पालों हपी पंरों को खोलकर तरंग (नौका) सुन्दर हंसिनी की भाँति मंथर गति से चल रही है—

“मृदु मंद, मंद, मंथर मंथर, लज्जु तरंग, हंसिनी-सी सुन्दर,
तिर रही, खोल पालों के पर।”^२

१ मिनकु मिनकनि सुबदन्तु मेरयुचु डे
आर्चारेचु चिरमम्बु ताकतम्बु
नेदुगगा दो चुचुं डे महोपरम्बु
सुभय पाश्याल शोभिल्ले नुयिजमुनु।”

—तत्तायसभुल शिवशंकर शास्त्री “हृदयेश्वरी”। पृ० ७।

२ सुमित्रानन्दन पन्त : “नौका बिहार” (१९३०) “पल्लविनी” तृतीय संस्करण।

—पृ० १८४।

उगके परधार् प्रकृति के अनेक गत्यात्मक बिम्बों का गौन्दर्य कवि प्रस्तुत करता है। गंगा के जल के अंतर्गत जो प्रकाश में भस्कर तारिकाओं का आनंद जगों में मोजना, उन तारिकाओं के छोटे दीनों को अंधन की ओट में दिखाकर मुस्सित कर सहरो का फिरना तथा सहरो के घूँघट में झुक झुक कर दगमी के चम्पका का अपने तियंक मुग को मुग्धा की भाँति दह-दह कर दिग्गमना प्रकृति के गत्यात्मक बिम्बों के तीन्द्र्य को प्रकट करते हैं। कवि के ही शब्दों में—

“बिस्फारित मयमों से निश्चल, कुत्र छोड़ रहे चल तारक दलत,
उपोतित कर जल का अंतरतल;
जिन के समु शीर्षों को चंगल, अंचल की ओट किए अवरित,
फिरती सहरे मुक दिए पल पल ।
सहरो के घूँघट से झुक-झुक, दगमी का शशि नित्र तियंक मुल
दिग्गमता, मुग्ध-ता दक दक ।”

महादेवी वर्मा के गीतों में प्रकृति के गत्यात्मक बिम्बों का गौन्दर्य बिगड़ गया है। महादेवी कहती हैं कि छितकर नर्तन करने वाली तारक-परियाँ नूपुरों से ओत कणों के मोती चारों ओर बिगड़ा देती हैं और मलयानिल परिमल से अञ्जलि भरकर हिम-कणों पर आया जाया करता है—

“मोती बितराती नूपुर के दिए तारक-परियाँ नर्तन कर;
हिमकण पर आता जाता मलयानिल परिमल से अञ्जलि भर ।”

कविद्वर कृष्णशास्त्री अप्रतुल रूप में ही सही प्रकृति के गत्यात्मक बिम्बों के गौन्दर्य का दर्शन कराते हैं। प्रथम प्रभान में बहने वाले वायु-मार्ग में दौड़ने वाले कोकिल के गीत तथा गगन के गुलियों को डुबोकर बहने वाली युवा चाँदनी में डूबे हुए बादलों के टुकड़े आदि का गौन्दर्य अपने आप सभी के मन को मोह लेता है—

“प्रथम उवा के समीर-पथ में
क्षिपणप्रवेग से चलने वाले कोकिल के गीतो-सा
बाढ़ो में बहने वाली
युवा चाँदनी में डूबे बादल के टुकड़े-सा”

१. सुमित्रानन्दन पन्त : “मौका बिहार” (१९३२ ई०) पल्लविनो । तृतीय सं० ।
—पृ० १८५ ।

२ महादेवी वर्मा : आधुनिक कवि—भाग १ । गीत संख्या ४१ । पृ० ६५ ।

३ “तोतिप्रोडु तेम्मेर यौवलो वयनम
परवेत्तु कोइल पाटवोले
येलुवल्ले पार वेल्दि वेन्नेल लोन
मुनिगि पोयिन मब्बु तुयुकु वोले ।

—श्री देवलपत्ति कृष्णशास्त्री कृतसु । पृ० २१ ।

कवियित्री मौदामिनी की रचनाओं में भी प्रकृति के गत्यात्मक बिम्बों का सौन्दर्य देखने को मिलता है। पहाड़ी घाटी में बहने वाला जल फेन उगलने वाली सहरो से फुग-फुग करते चलने के बिम्ब का सौन्दर्य कवियित्री इस प्रकार अंकित करती हैं—

“सो ! घाटी में बहने वाले
उस शरने का जीवन जल
फेन उगलती सहरो से
फुग-फुग करता जाता है ।”

विश्वेश्वरराय के एक प्रत्यात्मक बिम्ब का सौन्दर्य दृष्टव्य है। वह आकाश में प्रकाश भरने वाले चन्द्रमा का वर्णन इस प्रकार करता है—

“नाथ-सा दासि-बिम्ब सो ।
यह सँरता है गगन में ।”

धावलि बंगारम्मा एक गत्यात्मक बिम्ब को यों प्रस्तुत करती है। वृक्ष के समान दीगने वाले साँप तालाब में रेंगने पें ।” अर्थात् वृक्षा की परछाईयाँ तालाब की सहरो से चंचल होकर ऐसी लगती हैं मानों तालाब-अर में साँप रेंगने हों ।

हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य को देखने से यह स्पष्ट दिखाई पड़ता है कि हिन्दी के कवियों के गत्यात्मक प्राकृतिक बिम्बों की सौन्दर्य-योजना तेलुगु-कवियों के गत्यात्मक बिम्बों की सौन्दर्य-योजना की अपेक्षा अधिक विकसित तथा सुव्यवस्थित है। तेलुगु के कवियों की ओझा हिन्दी के स्वच्छन्दतावादी कवियों का सौन्दर्य-शोध अधिक उन्नत तथा उसकी व्यवस्था अधिक कलात्मक है।

१. “कोण्ड सोप बिगेडु घागु
मुँडि जीय जलमु सविगो
गुरण प्रपुः नसत तोड
गुतगुग साडुबु पोवेदु ।”

—, सोदामिनि । चंतालिकुल । पृ० ४८ ।

२. तेलुगुलिक चन्द्रबिम्बं
तेलिगीतो मुँडि निगिनि ।”

—विश्वेश्वरराय । चंतालिकुल । पृ० ६१ ।

३. “वेदुनंति पागुने वेदुनेय पाकेवि”

— धावलि बंगारम्मा । चंतालिकुल । पृ० १७७ ।

(२) उद्दीपन के रूप में प्रकृति :—हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने प्रकृति को उद्दीपन के रूप में अंकित किया है। प्राचीन काव्य में प्रकृति नायक या नायिका के मनोविकारों को उत्तेजित करने के लिए सहायक होती थी। किन्तु स्वच्छन्दतावादी युग में आकर यह स्वयं कवि के ही मनोविकारों को उद्दीप्त करने लगी। प्रकृति में चेतन भूत का आरोप होने के कारण प्राकृतिक वस्तुएँ स्वच्छन्दतावादी कवि के साथ सहानुभूति दिखाती हैं तथा उसके ह्रास-अश्रु, सुख-दुख में भाग लेती हैं। कविवर पन्त ने “उच्छ्वास”, “आँसू”, “गृह काज” तथा “याद” आदि कविताओं में प्रकृति के उद्दीपनकारी स्वभाव पर प्रकाश डाला है। “गृह-काज” में कवि अपनी प्रेयसी से गृह के कार्यों को छोड़ देने की सलाह देते हैं। इस का कारण यह है कि प्रकृति कवि में मधुर भावनाएँ भर कर उसे उद्दीप्त कर रही है—

“आज रहने दो यह गृह काज,
प्राण ! रहने दो यह गृह काज !
आज जाने कौसी थातास
छोड़ती सौरभ इलय उच्छ्वास,
प्रिए सालस सासस थातास
जगा रोओ में सौ अभिलाष ।”

पंत ने ‘याद’ में भी प्रकृति का उद्दीपनकारी चित्र खींचा है। रोगग्रस्त कवि प्रकृति के विषादपूर्ण चित्र इस प्रकार प्रस्तुत करते हैं—

“बिदा हो गई साँझ बिनत मुख पर झीना आँखल धर,
मेरे एकाँकी आँगन में झीन मधुर स्मृतियाँ भर !
मैं बरामदे में सेटा झम्पा पर पीड़ित अवयव,
मन का साथी बना बादलों का विषाद है नीरव ।”

पंत के अतिरिक्त प्रसाद, निराला, महादेवी तथा वच्चन के काव्य में भी प्रकृति उद्दीपन के रूप में चित्रित हुई है। तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने भी उद्दीपन के रूप में प्रकृति का चित्रण किया है। कविवर कृष्णशास्त्री कहते हैं कि सहरो की शान्ति हरनेवाली वायु तरबें स्वयं कवि हृदय में जलने वाली काष्ठ की

१. सुमित्रानन्दन पन्त - गृहकाज (१९३२ ई०) पल्लविनी । तृतीय संस्करण । पृष्ठ १६१ ।

२. सुमित्रानन्दन पन्त : याद (१९३६) आधुनिक कवि : भाग २। सातवाँ संस्करण । पृ० ६२ ।

लपटों को और भी उद्दीप्त कर रही हैं।^१ कविवर शास्त्री अपने को पत्र रहित डंठल कहते हैं जिसे देखकर सहानुभूति वग कोमिन अपने कण्ठ खोलकर रोने लगता है और मन्दपवन उच्छ्वासमें भरने लगता है—

“पत्र हीन डंठल था जब मैं
तो मुझे देत कर कोकिल ने
रोया अपना कंठ खोलकर,
देख मुझे तब मन्द पवन ने
पय तज निज, कदणोच्छ्वास भरा।”

तेलुगु के अन्य स्वच्छन्दतावादी कवियों में शिवदाकर शास्त्री, वेदुल सरयनारायण शास्त्री, नायनि सुम्बाराव आदि उद्दीपन के रूप में प्रकृति का अंकन करते हैं।

आलम्बन के रूप में प्रकृति:—अनादिकाल से काव्य में प्रकृति-चित्रण अधिकतर आलम्बन के रूप में ही किया गया है। आलम्बन के रूप में जब प्रकृति रह जाती है तो कवि स्वयं आश्रय के रूप में होता है। जैसे चित्रण में प्रकृति का यथातथ्य वर्णन किया जाता है, वयवा उसका सजीव एवं सदिलट्ट चित्रण होता है जिसमें कवि के सूक्ष्म निरीक्षण के साथ प्रकृति के साथ उसका रागात्मक सम्बन्ध भी दिखाई पड़ता है। हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवि व्यक्तित्वादी तथा अन्त-मुखी होने के कारण सम्पूर्ण बाह्य जगत उनके ‘राग’ विराग का आलम्बन बना और स्वयं के आश्रय बने। इन स्वच्छन्दतावादी कवियों ने प्राकृतिक दृश्यों में चेतना एवं अपूर्व सौन्दर्य का समावेश कर नवीनता ला दी। स्वच्छन्दतावादी काव्य में आलम्बन के रूप में प्रकृति-चित्रण दो मुख्य रूपों में मिलता है—(१) प्रकृति के खण्ड-चित्र, (२) प्रकृति के संक्षिप्त चित्र।

(क) प्रकृति के खण्ड-चित्र :—हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने प्रकृति के अनन्त खण्ड-चित्रों को प्रस्तुत किया है। प्रकृति के किसी आनर्पक दृश्य अथवा गतिमान प्रकृति-सौन्दर्य के किसी एक नयनाभिराम क्षण को मूर्त रूप देने में

१. “अलपु यातेर ध्रुवुं गालुल कदल्लि

रेगु नेंते ना काट्ठास रेगु मन्द” — श्री देवुलपल्लि कृष्णशास्त्री कृतुलु—पृ० १११

२. “अपुडु नावंपु जूचि, नायलल्लेनि

दुग्ग भी मोडु प्राकुतु जूचि, पोक्क

कोकिलम्मु को मनि, येड्चे धोंतु नेति।

माकोरकु दारि बोपेडु मन्दपवनु

शोकडु जालिग नोक्कच निट्टुपुं विसरे।—यही पृ० ४८

हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवि सफन हुए हैं। प्रमाद, पन्त, निराला, महादेवी, डा० रामकुमार वर्मा, नरेन्द्र शर्मा, दिनकर एवं बच्चन आदि हिन्दी के स्वच्छन्दतावादी कवियों के काव्य में प्रकृति के खण्ड-चित्र बिगड़ पड़े हैं। प्रमाद के कुछ खण्ड-चित्र इस प्रकार अपने “धीती विमायरी जाग री” दीर्घक गीतों में प्रस्तुत करते हैं—

“खगकुल कुल-कुल सा धोल रहा,
किसलय का अंचल डोल रहा
सो यह सतिका भी भर लाई
मधु मुकुल नवल-रस-गावरी।”

कविवर पन्त ग्राम-प्रान्त की प्रकृति के अनेक खण्ड चित्र इस प्रकार अंकित करते हैं :—

“नीरव संध्या में प्रशान्त
झूषा है सारा ग्राम प्रान्त ।
पत्रों के झानत अधरों पर सो गया निलिख धन का समर,
ज्यों धोना के तारों में स्वर ।”
“गंगा के चल जल में निर्मल, कुम्हला किरणों का रत्नोत्पल
है मूँद चुका अपने मृदुल ।”
“सहरों पर स्थण रेख सुन्दर पड़ गई नील, ज्यों अधरों पर
अरुणाई प्रखर शिखिर से डर ।”

तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों में भी प्रकृति के खण्ड-चित्र अनेक मिलते हैं। कविवर कृष्णशास्त्री “विधाम्नि” नामक कविता में अनेक प्रकृति के खण्ड-चित्र प्रस्तुत करते हैं। यथा—

“नभ के नील सरोवर में शशि
राजहंस-सा करता बिहार;
वायु-बोचियाँ पत्रों में धा
द्विष गयीं नदी की सहरों में;
मधुर गान ओं नाट्य छोड़कर
सो गयीं शैवलिनि निदा में;
ईश्वर ॥ कर जलज युग्म में
विधाम लिया अखिल विश्व ने।”

1. जयशंकर प्रसाद—“सहर” ।
2. सुमित्रानन्दन पन्त : “संध्या तारा” (१९३२ ई०) पल्लविनी । तु० स० । पृ० १८१ ।
3. सुमित्रानन्दन पन्त : “संध्या तारा” (१९३० ई०) पल्लविनी । तु० स० । पृ० १८१ ।

तेलुगु के अन्य स्वच्छन्दतावादी कवियों के काव्य में भी प्रकृति के छण्ड-चित्र सम्यक् परिमाण में मिल जाते हैं।

(ख) प्रकृति के संक्षिप्त चित्र :—आलम्बन के रूप में प्रकृति का संक्षिप्त चित्रण प्राचीन महाकवियों में अधिकतर मिलता है। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल प्रकृति के संक्षिप्त चित्रण पर अधिक जोर इसलिए देते हैं कि उस प्रकार के चित्रण में प्रकृति के सम्पूर्ण चित्र का विम्ब-ग्रहण होता है जिसे उसका समग्र सौन्दर्य विनाश धरातल पर स्वयमेव प्रकट होता है। इसके अतिरिक्त बलाकार या कवि को ऐसे चित्रण में खण्ड-चित्र की अपेक्षा अधिक विस्तृत चित्रपट पर अपना कौशल दिखाने का अवसर मिलता है। हिन्दी के स्वच्छन्दतावादी कवियों में पन्त प्रकृति के संक्षिप्त चित्र अंकित करने में अत्यन्त कुशल है। उनका एक संक्षिप्त चित्र द्रष्टव्य है :—

“पावस ऋतु थी, पर्वत प्रदेस;

पल पल परिवर्तित प्रकृति वेश।

भेखलाकार पर्वत अपार

अपने सहस्र दृग मुमन फाड़

अवलोक रहा है बार बार

नीचे जल में निज महाकार;

जिस के चरणों में पसा ताल

दर्पण सा फैला रहता है विशाल।”

पावस ऋतु का यह संक्षिप्त चित्र प्रकृति के खण्ड चित्रों की पंक्ति न होकर अपने में ही एक स्वतन्त्र मूर्ति है। सम्पूर्ण विम्ब चक्षु-पटल पर अंकित हो जाता है। प्रसाद तथा निराला में भी जैसे संक्षिप्त चित्र दिखाई पड़ते हैं।

१. “नीलाभ सरसिलो निण्डु जाविल्लि

रागन्ध बले विहारमु सत्पु चुडे;

कम्म तेम्मेरलु शात्ता पत्र मुलनो

कल्लोलिनी तरंगमुलनो डागे;

नाटपंबु मधुर गानंबुनो मानि

गाटंपु निहुर गांचे शैवत्तिनि;

सर्वेश्वरनि इस्त जलज युग्ममुनि

विश्वमे हायिगा विद्यान्ति जेदे।”—श्री देवुलपत्ति कृष्णदास्त्रि कृतुलु। पृ० २७

२. सुमित्रानन्दन पन्त : “उच्छ्वास” (१९२१ ई०) पल्लविनी। तु० स०। पृ० ६५

तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों के काव्य में प्रकृति के सश्लिष्ट चित्र बहुत कम मिलते हैं। इन कवियों की रुचि इस दिशा की ओर अधिक नहीं रही। कविवर श्रीरंग श्रीनिवास राव ने “एक रात” शीर्षक कविता में प्रकृति का एक संश्लिष्ट चित्र अंकित किया है। बहुलपंचमी की रात में आकाश का सश्लिष्ट चित्र कवि इस प्रकार प्रस्तुत करता है—

“धूम-सा सारे गगन में फैलकर

बहुल पंचमी की ज्योत्स्ना मुझे डराती है।

अम्बर मरुथल में टांगे दूटो

एकाकी ऊँट सदाश है खाद।”

बहुल पंचमी की रात का सश्लिष्ट चित्र अपने में स्वयं पूर्ण है। इस में खण्ड-चित्रों का अस्तित्व होने पर भी वे संश्लिष्ट चित्र के अंग मात्र बन गए हैं। अंत में यही कहना पड़ता है कि हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य में प्रकृति के सश्लिष्ट चित्रों का बाहुल्य नहीं है।

(४) पृष्ठभूमि के रूप में प्रकृति:—अनादिकाल से कवि प्रकृति को अपने काव्य की पृष्ठभूमि के रूप में अंकित करता आ रहा है। आधुनिक काल में भी खण्ड काव्य तथा महाकाव्य से लेकर सामान्य प्रगीतों तक का आरम्भ प्राकृतिक-पृष्ठभूमि के साथ होता है। हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने पृष्ठभूमि के रूप में प्रकृति का उपयोग किया है। कविवर प्रसाद ने अपने “कामायनी” महाकाव्य का आरम्भ प्राकृतिक पृष्ठभूमि के साथ किया है—

“हिमगिरि के उत्तुंग शिखर पर

बैठ शिला की शीतल छाँह

एक पुरुष, भीगे नयनों से,

देख रहा था प्रलय प्रवाह।

नीचे जल था, ऊपर हिम था,

एक तरल था, एक सघन।

एक तत्व की ही प्रधानता

बहो उसे जड़ या चेतन।”

१. “गगनमन्तानिडि पोगलागु कम्मि

बहुल पंचमी ज्योत्स्ना भवेपेत्तु नन्नु।

आकाशपु टेडारिलो कात्तुतेगिन

ओटरि ओटेला गुन्दि जावित्सि।

— श्रीरंगम श्रीनिवास राव “थो थो” वंतांलिबुल्ल पृ० २०६।

२. जयशंकर प्रसाद : “कामायनी”। पृ० ६।

कविवर पन्त ने “प्रणय” का आरंभ मधुमाम की मोहक शोभा के वर्णन के साथ किया है:—

“वह मधुर मधुमास था, जब गंध से
मुग्ध होकर झूचते थे मधुप दल;
रविक पिक से सरस तरुण रसाल थे,
अवनि के सुख घड़ रहे थे दिवस-से ।”

• तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने भी प्रकृति को पृष्ठभूमि के रूप में चित्रित किया है। कविवर शिवशंकर शास्त्री अपने काव्य “हृदयेद्वरी” का आरम्भ प्राकृतिक वातावरण के माध्यम से करते हैं:—

“भिलमिलाते थे सितारे,
मेघ-खण्डों से घिरा नभ,
सामने दोलता महीधर,
सोहते थे वृक्ष जिसके
उभय पार्श्वों में ।”

नायनि सुन्दराराव अपनी “निद्राभंगमु” नामक प्रगीत कविता का आरम्भ प्राकृतिक पृष्ठभूमि के साथ करता है—

“स्निग्ध चाँदनी की आ गयी साइ
भिलमिलाते चमकते तारे गगन में ।”

इसी तरह अन्य स्वच्छन्दतावादी कवियों ने भी पृष्ठभूमि के रूप में प्रकृति का चित्रण किया है।

(१) अप्रस्तुत के रूप में प्रकृति और प्राकृतिक बिम्बों की योजना:—किसी प्रस्तुत वस्तु की सघन व्यंजना तथा उसकी प्रतीति के लिए अन्य किसी दृश्य या

१. सुमित्रानन्दन पंत: “प्रणय” (१९२० ई०) पल्लविनी । पृ० सं० । पृ० ३६ ।

२. “मिनुकु मिनुकनि चुक्कलु मेरयु चुं डे
आर्वरिचेन चिरमन्नु साकसम्मु
मेदुदगा दोषु चुं डे महीधरम्मु
सुमय पारव्वाल शोभिल्ले नुविजमुलु ।”

—तल्लावडुलु शिवशंकर शास्त्री “हृदयेद्वरी” । पृ० ७

३. “पंडु वेन्नेल वेल्तुवल यंकोनंग
मिटि चुक्कलु मिलमिल मेरयुचुं डे,”

—नायनि सुन्दराराव : “सौमद्रुनि । प्रणय यात्रा । पृ० २० ॥

वस्तु को भी उसके साथ सम्बद्ध किया जाता है जिसे अप्रस्तुत कहते हैं। अप्रस्तुत के माध्यम से कवि अपने कथ्य विषय को और भी प्रभावोत्सादक ढंग से कह सकता है। प्रभावसाम्य के कारण अप्रस्तुत के वर्णन से प्रस्तुत विषय तथा उसके स्वभाव एवं प्रकृति पर सम्यक् प्रकाश पड़ता है। अप्रस्तुत के रूप में प्रकृति का उपयोग हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने किया है। अप्रस्तुत-विधान के अन्तर्गत इन कवियों ने मुख्यतः प्रकृति का दो रूपों में चित्रण किया है—(अ) उपमा के रूप, (आ) रूपक के रूप में। इनका संक्षिप्त विवेचन किया जाय।

(अ) उपमा के रूप में —हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य में उपमा का सर्वाधिक प्रयोग मिलता है। काव्य में प्रस्तुत को पूर्ण रूप में व्यक्त करने के लिए उसके समान गुण रूप वाले अप्रस्तुत को प्रकृति के विशाल भण्डार से चुन लिया जाता है। हिन्दी के स्वच्छन्दतावादी कवियों को प्राकृतिक उपमायें दृष्टव्य हैं—

“कौमल किसलय के अंचल में मग्न कलिका ज्यों धिपती सी
गोधूली के धूमिल पट में दीपक के स्वर में धिपती सी।
वैसी ही माया में लिपटी अधरों पर अंगुली धरे हुए,
भाषक के सरस पुतूहल का आँखों में पानी भरे हुए,
नीरव निशीथ में लतिका-सी तुम कौन आ रही हो बढ़ती ?”

उपयुक्त उद्धरण में “लज्जा” को दीपशिखा, कलिका और लतिका के रूप में देखा ही गया है। प्रत्युक्त उसे मायाविनी नारी के रूप में भी देखा गया है। उसके साध-साध उपमानों के रूप, गुण, त्रिया और धर्म का भी उल्लेख किया गया है। ऐसे अप्रस्तुतों द्वारा रूप, रंग, ध्वनि, स्पर्श आदि ऐन्द्रिय धर्मों का प्रत्यक्षीकरण हो जाता है।

प्राकृतिक उपमाओं का सौन्दर्य पन्त के काव्य में एक विशिष्ट स्थान रखता है। कवि को अत्यन्त दूर क्षितिज पर वृक्षों की भाला अपलक आकाश के नील नयनों के ऊपर भ्रू-रेखा की भाँति दिखाई पड़ती है। उनका कथन है कि गंगा के उमिल प्रवाह में एक द्वीप माना ये पशम्यन पर शिगु की भाँति गोया है—

“अति दूर, क्षितिज पर धिप मान, लगती भ्रू-रेखा सी अराल,
अपलक नभ नील नयन विशाल।
मा के उर पर शिगु सा समीप, सोया घारा में एक द्वीप,
उमिल प्रवाह को कर प्रतीप।”

१. अपसंकर प्रसाद : लज्जा संग से। कामायनी। पृ० ७८-७९।

२. मुमित्रानन्दन पन्त : “नीला बिहार”। पद्मविनी। तृतीय संस्करण। पृ० १८६।

पंक्त अपनी भावी पत्नी की उपमा मृदंगिन मरोवर में विकसित सुकुमार लज्जा-नत अरुण कमल में देते हैं—

“मृदुमिल सरसी में सुकुमार
अयोमुख अरुण सरोज समान,”

इसी प्रकार हिन्दी के अन्य स्वच्छन्दतावादी कवियों ने प्राकृतिक उपमाओं को मुचाकू रूप में प्रस्तुत किया है। तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने भी प्राकृतिक उपमाओं का अत्यधिक उपयोग किया है। पंक्त की भाँति शिवशंकर शास्त्री भी अपनी प्रेमिका के मुख की उपमा सरोवर की सहरो पर डोलने वाले कमल में देते हैं—

“आश्चर्यं चकित करदे मुझको लगता है तेरा जानन
सगनी की लहरों पर डोलायमान नीरज समान।”

शिवशंकर शास्त्री अपनी प्रेयसी में कहते हैं कि तू अपनी महिलियों के साथ थी तो तुम्हारा मुख-कमल पानी की ओट में छिपे हुए पुष्प की भाँति स्पष्ट रूप में दिखाई नहीं देता—

“जब लड़ी तू सखी-जन के बीच में
बीजता था नहीं तेरा मुख-कमल
किसलयों की ओट में स्थित पुष्प-सा।”

तेलुगु के अन्य स्वच्छन्दतावादी कवियों के काव्य में भी प्राकृतिक उपमाओं की छटा अत्यन्त मनमोहक है। फिर भी इतना तो कहा जा सकता है कि हिन्दी का स्वच्छन्दतावादी काव्य तेलुगु के काव्य की अपेक्षा प्राकृतिक उपमाओं के लिये अधिक प्रसिद्ध है।

(ख) रूपक के रूप में :—उपमा के पदचान् रूपक अलंकार के लिये प्रकृति का अधिक उपयोग हुआ है। रूपक अलंकार में प्रकृति को अप्रस्तुत के रूप में हिन्दी

१. सुमिश्रानन्दन पंत : भावी पत्नी के प्रति (१६२७ ई०) पत्तविनी। तृ० सं० १ पृ० १४८।

२. “अवजमु कोलिप तोले मोयाननम्मु
सरसिपं देलियाडेडि जलजमट्लु।”

—तत्तावडमुल शिवशंकर शास्त्री : “हृदयेश्वरो”। पृ० ३।

३. “नीवु स्वजनांतरितवृगा नितिचि युंड
कान रादाये मोमुख कमल मत्यो

पणमुल माडु वडिन पुष्पम्मु पोले।”

—शिवशंकर शास्त्री : तत्तावडमुल। हृदयेश्वरो। पृ० १२-१३।

वस्तु को भी उनके साथ सम्बद्ध किया जाता है जिसे अप्रस्तुत कहते हैं। अप्रस्तुत के माध्यम से कवि अपने कव्य विषय को और भी प्रभावीतरासक ढंग से कह सकता है। प्रभावसाम्य के कारण अप्रस्तुत के वर्णन में प्रस्तुत विषय तथा उसके स्वभाव एवं प्रकृति पर सम्यक् प्रकाश पड़ता है। अप्रस्तुत के रूप में प्रकृति का उपयोग हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने किया है। अप्रस्तुत-विधान के अन्तर्गत इन कवियों ने मुख्यतः प्रकृति का दो रूपों में चित्रण किया है—(अ) उपमा के रूप, (आ) रूपक के रूप में। इनका सक्षिप्त विवेचन किया जाय।

(अ) उपमा के रूप में — हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य में उपमा का सर्वाधिक प्रयोग मिलता है। काव्य में प्रस्तुत को पूर्ण रूप में व्यक्त करने के लिए उसके समान गुण रूप बाने अप्रस्तुत को प्रकृति के विशाल भण्डार से चुन लिया जाता है। हिन्दी के स्वच्छन्दतावादी कवियों की प्राकृतिक उपमाएँ दृष्टव्य हैं—

“कोमल किसलय के अंचल में नहीं कलिका ज्यों छिपती सी
गोधूली के धूमिल पट में दीपक के स्वर में छिपती सी।
बंसी ही भाषा में लिपटी अधरों पर अंगुली धरे हुए,
माधव के सरस कुतूहल का आँखों में पानी भरे हुए,
नोरव निशीथ में लतिका-सी तुम कौन आ रही हो बढ़ती ?”

उपयुक्त उद्धरण में “लज्जा” को दीपशिखा, कलिका और लतिका के रूप में देखा ही गया है। प्रत्युत उसे मायाविनी नारी के रूप में भी देखा गया है। उसके साथ-साथ उपमानों के रूप, गुण, क्रिया और धर्म का भी उल्लेख किया गया है। ऐसे अप्रस्तुतों द्वारा रूप, रंग, ध्वनि, स्पर्श आदि ऐन्द्रिय धर्मों का प्रत्यक्षीकरण हो जाता है।

प्राकृतिक उपमाओं का सौन्दर्य पन्त के काव्य में एक विशिष्ट स्थान रखता है। कवि को अत्यन्त दूर क्षितिज पर वृक्षों की माला अपलक आकाश के नील नयनों के ऊपर झू-रेखा की भाँति दिखाई पड़ती है। उनका कथन है कि गंगा के उर्मिल प्रवाह में एक द्वीप माना के वक्षस्थल पर शिशु की भाँति गोया है—

“अति दूर, क्षितिज पर बिटप माल, लगती झू-रेखा सी अराल,
अपलक नभ नील नयन विशाल।
मा के उर पर शिशु सा, सघोष, सोया घारा में एक द्वीप,
उर्मिल प्रवाह को कर प्रतीप।”

१. अयशंकर प्रसाद : लज्जा सर्ग से। कामायनी। पृ० ७८-७९।

२. मुमित्रानन्दन पन्त : “नौका बिहार”। पल्लविनी। तृतीय संस्करण। पृ० १८६।

पन्न अपनी भावी पत्नी की उपमा मृदंगिन मगोवर में विकसित सुकुमार नज्जा-नत अरुण कमल में देते हैं—

“मृदूमल सरसो में सुकुमार
अयोमुल अरुण सरोज समान,”

इसी प्रकार हिन्दी के अन्य स्वच्छन्दतावादी कवियों ने प्राकृतिक उपमाओं को मुचाह रूप में प्रस्तुत किया है। तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने भी प्राकृतिक उपमाओं का अत्यधिक उपयोग किया है। पन्न की भाँति शिवशंकर शास्त्री भी अपनी प्रेमिका के मुग की उपमा मगोवर की लहंगे पर डोलने वाले कमल में देते हैं—

“आश्चर्ये चकित करदे मुझको लगता है तेरा आनन
सगरी की लहरों पर डोलायमान नीरज समान।”

शिवशंकर शास्त्री अपनी प्रियसी में कहते हैं कि तुम अपनी महेलियों के साथ यी तो तुम्हारा मुख-कमल पत्रों की ओट में छिपे हुए पुष्प की भाँति स्पष्ट रूप में दिखाई नहीं देना—

“जब खदी तू सखी-जन के बीच में
डोलता था नहीं तेरा मुख-कमल
किसलयों की ओट में स्थित पुष्प-सा।”

तेलुगु के अन्य स्वच्छन्दतावादी कवियों के काव्य में भी प्राकृतिक उपमाओं की छटा अस्पष्ट धनमोह्य है। फिर भी इतना तो कहा जा सकता है कि हिन्दी का स्वच्छन्दतावादी काव्य तेलुगु के काव्य की अपेक्षा प्राकृतिक उपमाओं के लिये अधिक प्रसिद्ध है।

(ख) रूपक के रूप में :—उपमा के पश्चात् रूपक अलंकार के लिये प्रकृति का अधिक उपयोग हुआ है। रूपक अलंकार में प्रकृति को अप्रस्तुत के रूप में दिव्दी

१. सुमित्रानन्दन पंत : भावी पत्नी के प्रति (१९२७ ई०) फूलविनी। तृ० सं०। पृ० १४५।

२. “भवकजमु कोल्लि तोचे नीयाननम्मु
सरसिपे देल्लिपाडेडि जलजमटलु।”

—तल्लावडुमुल शिवशंकर शास्त्री : “हृदयेश्वरी”। पृ० ५।

३. “नीयु स्वजनांतरितवुगा निलिचि पुंड
कान रादाये नीमुख कमल मल्लो
पर्णमुल माडु वडिन पुष्पम्मु योले।”

—शिवशंकर शास्त्री : तल्लावडुमुल। हृदयेश्वरी। पृ० १२-१३।

और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने अधिक मात्रा में प्रयोग किया है। स्वच्छन्दतावादी काव्य में अधिकतर सादृश्य और साधर्म्य मूलक अप्रस्तुतों का प्रयोग हुआ। इस प्रकार रूपक, रूपवातिशयोक्ति तथा अन्योक्ति आदि की योजना प्राकृतिक अप्रस्तुतों द्वारा हुई है। हिन्दी के स्वच्छन्दतावादी कवियों के काव्य में निरंज रूपक तथा सांजरूपक के रूप में ही प्रकृति दृष्टिभोचर होती है। गत की “बादल” कविता में निरंज रूपक की प्राकृतिक छटा द्रष्टव्य है—

“हम सागर के घबल हास हैं,
जल के घूम, गगन की धूल,
अनिल फेन, ऊषा के पल्लव,
धारि बसन, वसुधा के मूल;
गभ में अवनि, अवनि में अंबर,
सलिल भस्म, भारत के पूल।”

शिवदांकर शास्त्री ने रूपक में प्रकृति की अप्रस्तुत के रूप में लिया है—

“मन-लग मेरा उलझ गया है
तुम्हारे धितवन जालों में।”

प्रभाव-साध्य पर दृष्टि होने के कारण स्वच्छन्दतावादी कवि अप्रस्तुत की आकृति तथा अन्य घुणों की समानता पर ध्यान नहीं देता। इसी कारण रूप की अतिशयोक्ति या अत्योक्ति अलंकार की योजना की जाती है। रूपवातिशयोक्ति में प्रागुत का उल्लेख किये बिना ही अप्रस्तुत से उस की अभिव्यक्ति दीगसाई जाती है। कविवर पंत “प्रपि” की नायिका की योवन-जन्म-वचनता को हम प्राकृतिक अप्रस्तुत के द्वारा व्यक्त करते हैं—

“कमल पर चार घंजन थे प्रथम
पंस पड़वाना नहीं थे जानते
बपल छोटी छोटपर अब पंस को
मे विकल करने लगे हैं भ्रमर को।”

१. सुमित्रानन्दन पंत: “बादल” (१९२२ ई०) “पल्लविनी” तृ० स० । पृ० ८२

२. “विश्वकुञ्जोदधि मामक चित्तप्राणम्।

संयुत भवद्वितीयेन जालवन्तम्।”

—तत्सावधानुन शिवदांकर शास्त्री—“हृदयेश्वरी”—पृ० २५।

३. सुमित्रानन्दन पंत : “प्रपि” पृ० १०।

कविवर बसवराजु अप्पाराव ने अपनी "ताजमहल" नामक कविता में शाहजहाँ तथा मुमताज के स्निग्ध प्रेम को प्राकृतिक वानावरण में रूपकान्तिशयोक्ति द्वारा व्यक्त किया है—

“आम्र वृक्ष से लिपट गयो है एक माघवी की लतिका
कह न सफेगे उन जोनो की प्रेम-सम्पदा की सीमा
देख न पाया क्रूर वायु ने उन्मूलित कर दिया लता को
बना टूठ तब आम्र वृक्ष, मुख पर छायी दुल की रेखा
पत्रों और फलों के उज्जिम आँसु की धार बहाकर
हरे पत्र-सी घास-कुटी में भीठा फल एक गिरा कर
माघवी लता के साथ चला आम्र वृक्ष भी माया में
इष्ट-प्रदाता अमर आम्र फल बचा अंत में कवियों को ।”

उपयुक्त रूपकान्तिशयोक्ति में आम्र वृक्ष शाहजहाँ के लिये, माघवी लता मुमताज के लिये तथा आम्र फल ताजमहल के लिये प्राकृतिक अप्रस्तुत है।

(७) प्रतीक तथा संकेत के रूप में प्रकृति — प्रतीक के रूप में प्रकृति का चित्रण करना अत्यन्त प्राचीन काल से चला आ रहा है। प्रसिद्ध मनोवैज्ञानिक युग के अनुसार जब परोक्ष वस्तु को स्पष्ट करने के लिये किसी प्रत्यक्ष वस्तु का चित्रण किया जाता है, उस चित्रण को प्रतीक कहा जाता है। जब किसी प्रत्यक्ष किन्तु सूक्ष्म तथा भावात्मक सत्ता की अभिव्यक्ति अपेक्षाकृत अधिक सामान्य और स्थूल वस्तु के चित्रण द्वारा होती है तो उसे संकेत कहा जाता है। प्रतीक एवं संकेतों द्वारा न तो अर्थ-ग्रहण होता है न विषय-ग्रहण। उनसे केवल भाव-ग्रहण होता है। हिन्दी के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने प्रतीक एवं संकेत के लिये प्रकृति का उपयोग किया है। कविवर पत ने लहरों का जीवन्त मानव के प्रतीक के रूप में अंकित किया है—

१. “मामिडि चेदुनु अल्लुकोन्नदी माघवीलतोकिडि ।

मैमा रेडिडि प्रेम सपदा इतिनलेम् ।

घूडलेनि पापिष्टि तुफानु उडवीके संतनू,

मोडं पोयी मामिडि चेदुनु घोषम् वेलेवेसे ।

मुच्चवर्तन आकुला कायले वेवचनि बन्नील्नोड्ची,

पच्च नाकुलु बोम्मरिटितो पंडोवरुडि रात्तो,

मामिडि चेदुनु माघनि लततो मायनो गलिंसिदि,

कामित मिच्चे मामिडि धंडू कवुलकु भिरिंसिदि ।”

—बसवराजु अप्पाराव : बसवराजु अप्पाराव गीतानु । पृ० ७३ ।

“अपने ही सुख से निर चंचल
हम पिल खिल पड़ती हैं प्रतिपल,
जीवन के फेनिल मोती को
से से चल करतल में टलमल”^१

तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों के काव्य में प्रतीकों का अधिक प्रयोग नहीं मिलता। फिर भी कहीं-कहीं इतनी छटा हमें मिल जाती है। यमवराजु अप्पाराय अपनी “नय जीवनमु” नामक कविता में भगवान से यों प्रार्थना करते हैं—

“मुरझाये हुये फूल को फिर
परिमल क्यों देते भगवान ?
सूखे हुये कुँआँ में पानी
फिर से क्यों भरते भगवान ?
टूटी सागर को लहरों को
फिर क्यों लहराते भगवान ?”^२

उपरोक्त पंक्तियों में कवि ने सागर या मत्स्य की दशा को मुरझाये हुये फूल, सूखा हुआ कुँआँ तथा टूटी हुई सागर-लहरों के प्रतीकों द्वारा व्यक्त किया है।

हिन्दी के कवियों में महादेवी वर्मा अमोघिक तथा अज्ञान मत्ता की प्रतीति मकैलों के माध्यम से करानी है—

“लाये कौन सदेस नये धन ?
अम्बर गवित
हो आया नल

चिर निरपेक्ष हृदय में उम के उमड़े री पुलकों के सावन।”^३

१ गुप्तिप्रानन्दन पंत: ‘हिलोरो का गो’ (१९३२ ई०) पल्लविकी। पृ० स० पृ० २१६।

२ पाटिल पूरुष कटिकि मरतनु
परिमल मोमगेट्ट देवा ?
अंकि पापिनटिट बावि नूटल
मेटिटि तूरियेडु देवा ?
वदन्तेन मडपुटलना मेटिटि
वलि निरिनि पपेडु देवा ?

- यमवराजु अप्पाराय । यमवराजु अप्पाराय गोपा ३ । पृ० ४१ ।

३ महादेवी वर्मा : गीत मत्ता ६८ । आधुनिक कवि—१ । पृ० ६८ ।

कभी-कभी आकाश की "मूसकात" अनौकिक प्रिय के आगमन को इंगित करती है—

"मूसकाता संकेत भरा नभ
अलि क्या प्रिय आने वाले हैं ?"^१

तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य में दार्शनिक वृष्टभूमि के अभाव के कारण प्राकृतिक संकेतों का अभाव-सा दोषता है।

(८) परोक्ष के आभास के रूप में प्रकृति :—हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्द-वादी काव्य में प्रकृति को परोक्ष की अभिव्यक्ति के रूप में अंकित करने वाली कविताएँ अधिक नहीं हैं। स्वच्छन्दतावाद के चिन्तनशील तथा दार्शनिक कवियों ने प्रकृति को परोक्ष के आभास के रूप में चित्रण किया है। सुमित्रानन्दन पन्त की "बाँवनी" तथा "विश्ववैष्णु" आदि कविताएँ इसी प्रकार की हैं। पन्त प्रकृति को स्पन्दनशील जीवन-युक्त तथा सर्वव्यापी चेतना में परिचालित मानते हैं। यह सर्ववादी दर्शन पन्त के काव्य में दिखाई पड़ता है। "परिचर्तन" नामक कविता में कवि इसका आभास देता है—

"एक ही तो असीम उत्साह
विश्व में पाता विविधाभास
तरल जलनिधि में हरित विलास
शान्त अम्बर में नील विकास।"^२

तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य में परोक्ष के आभास के रूप में प्रकृति-चित्रण का सर्वथा अभाव है।

(९) नारी के रूप में प्रकृति :—नारी और प्रकृति सौन्दर्य के मूलाधार होने के कारण हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने प्रकृति में नारी को तथा नारी में प्रकृति को देखा है। स्वच्छन्दतावाद के अत्यधिक कवियों ने प्रकृति को नारी के रूप में अंकित किया है। इस सदर्भ में पन्त कहते हैं—प्रकृति को मैंने अपने से अलग, सजीव सत्ता रखने वाली, नारी के रूप में देखा है। "कभी जब मैंने प्रकृति से तादात्म्य का अनुभव किया है तब मैंने अपने को भी नारी रूप में अंकित किया है।^३ नायनि सुब्बा-राव कहते हैं कि प्रकृति उस आत्मा में प्रतिबिम्बित होकर प्रणयिनी का रूप धारण कर उसे पकड़ लेती है।^४ इस प्रकार हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने

१. महादेवी वर्मा : गीत संख्या ४१। आधुनिक कवि—भाग १। पृ० ६५।

२. सुमित्रानन्दन पन्त : "नित्य अर्थ" आधुनिक कवि—भाग २। पृ० ४१।

३. सुमित्रानन्दन पन्त : "पर्यालोचन"। आधुनिक कवि—भाग २। पृ० ६।

४. "प्रकृति नापातमसोरस प्रतिफलचि
प्रणयिनी रूपमुन मन्नु पट्टकोन्नु।"

प्रकृति की विभिन्न नारी रूपों में अंकित किया है। प्रकृति के रमणीय दृश्यों में उषा, मन्दारा, रत्नो नवा नदी इन नृतियों की नारी-रहस्य को अत्यधिक शक्ति प्रदान करती है। प्रकृति के इन गुणमायुर्ग दृश्यों में स्वच्छन्दतावादी कवियों की रोमान कल्पना ने नारी-मूर्तियों को गढ़ लिया है। विवर पन्त ने आशा रूपा नारी को प्राकृतिक परिवेश में अंकित किया है—

“देखि ! उषा के लिले उद्यान में
गुरभि घेनि में भ्रमर को गूँथ कर,
रेखु को ताड़ी पटन, चल तुहिन का
मुकुट रस, मुम खोलती हो मुकुल का।”

उषा के यत्नावरण में आशा रूपा नारी का चित्र अत्यन्त सुन्दर उतरा है। तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी ज्ञानेश्वर उषा की नारी चित्र की नारीच कर उसे केवल “उषा-सुन्दरी” कहकर केवल अर्थ-ग्रहण कराया गया है। हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य में मन्दारा का वर्णन एक नारी के रूप में हुआ है। विवर निराला मन्दारा-सुन्दरी का चित्रण इस प्रकार करव है—

“दिवसावसान का समय,
मेघमय आसमान से उतर रही है
यह सन्ध्या-सुन्दरी परो-सो
धीरे धीरे धीरे ।
तिमिरांचल में खंचलता का नहीं कहो आभास,
मधुर मधुर हैं दोनों उतरे अवर—
किंतु जरा गम्भीर,—नहीं है उनमें हास-विलास ।”

इसमें सन्ध्या-सुन्दरी का निराला एव नीरव सौन्दर्य यक्षु-पटल पर अंकित हो जाता है। नायनि सुन्दाराव ने सन्ध्या की मेघ-पटल के बीच नाट्य भविष्य में जड़ित मर्तरी के रूप में देखा है—

“हिलने वाले मेघ-पटल के बीच
सोह रही है सान्ध्य राग को लक्ष्मी
सरस नाट्य की मुद्रा में ।”

१. सुमित्रानन्दन पन्त : “ग्रन्थि” (१९२० ई.)। पल्लविनी। तृ० सं०। पृ० ४६।
२. गुरुप्राप्त त्रिपाठी “निराला” सन्ध्या सुन्दरी (१९२१ ई.)। “अपरा” तृ० सं०। पृष्ठ १२।
३. “घोरलु घोरलन मेघपु देरल मन्थ
रतिगट्टिन या सान्ध्य रागलक्षिम
नाट्य रचनः विदेशम्”

नायनि सुन्दाराव। सीमद्रुति प्रणय यात्रा” पृष्ठ ५२

हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने रजनी को अधिकतर नारी रूप में अंकित किया है। महादेवी शिलमिल तारो की जाली ओढ़ कर चलने वाली रजनी को इस प्रकार प्रस्तुत करती हैं—

“रजनी ओढ़े जाती थी
शिलमिल तारो की जाली
उसके बितारे धैभव पर
जब रोती थी उजियाली।”

रजनी के उपर्युक्त रूप से मिलने वाले रजनी के नारी रूप को देवुलपल्लि कृष्णशास्त्री चित्रित करते हैं। काली साड़ी पहनकर आनेवाली रजनी के अचल के झोंके बितर कर विपादपूर्ण छुतियाँ फैलाने वाले नक्षत्र का चित्र अपने आप खड़ा हो जाता है—

“काजल-सी साड़ी से कर शृंगार
पाँवें धारण कर आती है रजनी
जिस के तिमिराचल के झोंके से
जड़-मणि जो बिखर गयी है,
यही विपादमयी छुतियाँ टपकाती है।”

महादेवी वर्मा एक अन्य गीत में वसन्त काल की रजनी को आभूषण पहने हुए एक भारतीय नारी के रूप में चित्रांकित करती हैं—

“धीरे धीरे उतर क्षितिज से
आ वसन्त-रजनी !
तारकभय नय बेनी बन्धन,
शोशफूल कर शोश का नूतन
रश्मि बलय सित धन-अवगुञ्ज,
मुत्तहाल अभिराम बिद्या दे
चितवन से अपनी ।
पुलकती आ वसन्त-रजनी।”

१. महादेवी वर्मा : आधुनिक कवि—भाग १। गीत संख्या ४१ पृ० ६ ।

२. “रेखचलं तादृच्छि परतेषु रे ततांगि
काह काटुक चोर सिगार मोदय
चीकटि चेरंगु विसरुन जेदरियोवरु
मुडुट्टमणि विपादपूरित छुतुगु रालु।” श्री दे० कृष्णशास्त्री कृतुतु । पृ० ६१ ।

३. महादेवी वर्मा—आधुनिक कवि—भाग १। गीत संख्या २८ । पृ० ४२ ।

नायनि मुन्वाराव ने भी रजनी को आभूषण पहने हुए एक भारतीय नारी के रूप में देखा है जिसके उर पर उलझे हुए तारक रत्न-हार मेघाचल की ओट में स्थित होते हैं—

“रजनो का कण्ठ-सुशोभित
करने वाले तारो के
रत्नहार उसमें उर पर
जो आवृत हो मेघाचल से
ओझल हो आते तब तो ।”

प्रकृति में उपर्युक्त नारी-रूपों के अतिरिक्त और एक नारी-रूप स्वच्छन्दतावादी काव्य में प्रायः मिलता है। हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने नदी तथा सरिता को नारी के रूप में चित्रित किया है। नदी को नारी-रूप में तथा सागर को पुरुष-रूप में देवन की परिपाटी काव्य के माद हो चली आ रही है। परन्तु इन स्वच्छन्दतावादी कवियों ने नारी-मुन्दरियों में नवीन सौन्दर्य भर दिया है। कविवर पत गंगा को एक अम्लान तापस-बाला के रूप में देखते हैं—

“संकत शंका पर दुग्ध धवल, तन्वगी गंगा, ग्रीष्म बिरल
सेटी है श्रान्त बलान्त, निश्चल ।
तापस बाला गंगा निमल, शशि मुख से दीपित मृदु करतल,
सहरे उर पर कोषल कुतल ।
गोरे अंगों पर तिहर तिहर, सहस्रता तार सरल सुन्दर ।
धवल अचल सा नीलाम्बर ।”

कविवर विश्वनाथ सत्यनारायण ने अपने “किन्नेर सानि पाटलु” में “किन्नेर सानि” नामक एक सरिता की एक भारतीय गृहिणी के रूप में अंकित किया है। वह अपने पति और साम पर कठोर चलती है। जब पति उसे पकड़ लेता है तो वह उसके हाथों में ही पिघल कर सरिता के रूप में बहने लगती है। किन्नेरसानि का पति वही पर एक मिला बन जाता है। किन्नेरसानि सरिता का रूप ग्रहण करने के

१. “यापिनो कान्त गलमीम नदीगधु
तारका रत्न हारमुल् वेदरधुन
धिक्कुराहि मेवु डेंट चेन नायु
तम्भुने केगु मातिन तरणयडु”

—नायनि मुन्वाराव . “सौभद्र नि प्रणय-यात्रा ।” पृ० ४० ।

२. शमिशानन्दन पद : “नीला-विहार” (१९३२ ई०) पन्तखिनी । सुतोष साकरण । पृ० १८६ ।

पश्चात् लहर रूपी करो से अपने पति का आनिमन करती है । सरिता का रूप धारण करने के पश्चात् अपनी इच्छा के विरुद्ध उसे बहना ही पड़ा । अंचल पकड़ने पर गल-कर मरिता के रूप में परिणत होने वाली अपनी पत्नी को देखकर उसका पति यों उसका रूप-वर्णन करने लगता है—

“ज्योत्स्ना-से घबल तुम्हारे
कोमल तन की सुन्दरता
आँखों को दोख रही है
लघु लहरों की लकीरों से
केन बनी है हँसी तुम्हारी
लहरो-सो हैं तन-रेखायें
भीनों-से हैं नयन तुम्हारे
यों तुम बहती जाती हो ।”

इस प्रकार हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने प्रकृति में अनेक नागों की रूप-रत्नना की है ।

अतः में यही कहा जा सकता है कि हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने प्रकृति का निरीक्षण प्रत्येक दृष्टि से किया है । तथा उसके मनोमुग्धकारी सौन्दर्य को अपने काव्य में अमिट कर, उसे एक स्वतन्त्र व्यक्तित्व प्रदान किया है । उनके सम्पूर्ण काव्य में प्रकृति का सौन्दर्य बिखरा हुआ है । प्रकृति को इतना ऊँचा स्थान अन्य किसी काव्य-धारा में नहीं मिल सका ।

१. “वेन्नेल तेरुलानि नी
सन्ननि भेनि पसन्नुलु
कन्नुलकुनु कनिषियेनु
चिन्नि तरग चालु योले
नान्पुल्लयि गुरगुन्ना
नीयल्लयि तरगल्लुगा
नीरुन्नुलु मीनुन्ना
नीरगिन्नी प्रवीह्चेदु”

— विद्यनाथन सत्यनारायण । “विन्नेर सानि पाटम्” । पृ० ७ ।

षष्ठ अध्याय

कला—पक्ष :

काव्य के विवेचन में अन्तरंग पक्ष (भाव पक्ष) और बहिरंग पक्ष (कला-पक्ष) समान महत्ता रखते हैं। कला पक्ष काव्य को उत्कर्षमय बनाता है तो अन्तरंग-पक्ष काव्य को मार्थकता प्रदान करता है। कवि अपनी कृति के द्वारा मूढम भावनाओं, अनुभूतियों तथा वरपनाओं को अभिव्यक्त करता है। कवि शब्द और अर्थ की साहायता लेकर अपनी भावनाओं को व्यक्त करता है। हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्द-उनके काव्य ने अपने काव्य की रचना में कलात्मक सतकंता की अभिव्यक्ति की। गया है। हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य के कला-पक्ष को निम्नलिखित विभागों के अन्तर्गत विभाजित कर अध्ययन किया जाता है—

१. भाषा और शब्द-चयन, २. शैली-संरक्ष, ३. अग्रस्तुत विधान या श्लेष-विधान, ४. चित्रण-कला (चित्र-विधान), ५. छन्द, लय और संगीत, ६. काव्य के रूप।

१. भाषा और शब्द-चयन :—

कवि अपने मन की मूढम भावनाओं, अनुभूतियों तथा कल्पनाओं को भौतिक माध्यम (भाषा) के द्वारा प्रकट करता है। भाषा में प्रयुक्त शब्दों में अर्थ तथा चित्रों की अभिव्यक्ति करने की शक्ति रहती है। कवि भाषा के विशिष्ट शब्द-समुदाय के द्वारा अपने भावों को प्रेषणीय बनाता है। काव्य की भाषा बोलचाल की साधारण भाषा से भिन्न और उत्कृष्ट होती है। काव्य की भाषा में भावात्मकता की मात्रा अधिक होती है। काव्य की भाषा चित्रात्मक होती है। कवि काव्य की भाषा के

1. "He (Kuntaka) also maintains rightly that expression being most important thing in poetry, the poetic speech is an extraordinary deviation from the ordinary mode of common speech, there by distinguishing artistic expression from the merely naturalistic. This extraordinariness depends on a certain imaginative turn towards and ideas .. peculiar to poetic expression and abhorrent of matter-of fact expression"

—S K. De. Some Problems of Sanskrit Poetics. P. 38.

द्वारा ही भाव का चित्रण कर सकता है। छन्द की लय की भाँति प्रत्येक भाषा की अपनी स्वतंत्र लय होती है जो उच्चारण, व्याकरण आदि के नियमों से नियंत्रित होती है। प्रत्येक भाषा का शब्द-गण्डार भिन्न होता है, और शब्द चयन की भिन्नता के कारण उनकी लय में भेद उपस्थित हो जाता है। सभी भाषाओं की लय एक प्रकार नहीं होती। कोई भी जीवित भाषा सामाजिक वस्तु होती है और वह समाज की लय के अनुरूप होती है। उसमें प्रेक्षणीयता का गुण अपने आप होता है। काव्य की भाषा बोलचाल की भाषा की अपेक्षा परिष्कृत होती है। कवि की रागात्मकता तथा उसके व्यक्तित्व की विचित्रता काव्य-भाषा को एक विशिष्ट व्यक्तित्व प्रदान करती है। कवि भाषा पर पूर्ण अधिकार प्राप्त कर लेता है। वह शब्द-शिल्पी होता है। भाषा की प्रकृति से पूर्ण परिचित होने के कारण वह उसकी लय का ध्यान रखकर काव्य को प्रेक्षणीय बनाता है। अतः भाषाओं की प्रकृति तथा उन की ध्वनी की दृष्टि से हिन्दी और तेलुगु की स्वच्छन्दतावादी काव्य का विवेचन किया जाय।

हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने अपनी भाषाओं को नयी अभिव्यञ्जना तथा नवीन शक्ति प्रदान की है। हिन्दी आर्यभाषा परिवार की भाषा है तो तेलुगु द्रविड़ परिवार की भाषा है हिन्दी भाषा का उच्चारण हलन्त (व्यञ्जनात्) है तेलुगु भाषा का उच्चारण स्वरान्त तो है। इसी कारण हिन्दी और तेलुगु भाषाओं के उच्चारण-संगीत में पार्थक्य आ जाता है। अपनी सीमा में हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने अपनी भाषाओं को नया अभिव्यक्ति-कौशल प्रदान किया। परन्तु तेलुगु कवियों की अपेक्षा हिन्दी कवियों ने काव्य-भाषा के विषय में अपनी विशिष्ट विचारधारा को स्पष्ट रूप से प्रकट किया है। हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य की भाषा का अध्ययन भाषा के अवयवों के आधार पर करना युक्ति-संगत प्रतीत होता है। वर्ण, शब्द और वाक्य भाषा के अवयव हैं। दोनों स्वच्छन्दतावादी काव्य-धाराओं की भाषा का अध्ययन उन्हीं के आधार पर किया जाय।

(क) वर्ण-संगीत :— वर्ण भाषा की लय का लघुतम अंश है। वर्णों से ही शब्द का निर्माण होता है। अतः वर्ण भाषा की आत्मा है। उसका स्वतंत्र व्यक्तित्व होता है और उनके विभिन्न रीतियों में जुड़ जाने से सार्थक शब्दों का निर्माण होता है। हिन्दी और तेलुगु भाषाओं की वर्णमाला दो-तीन वर्णों को छोड़कर एक ही है। इसी कारण उन भाषाओं के वर्णों का उच्चारण-संगीत भी एक ही है। परन्तु जैसे पहले ही कहा जा चुका है, हिन्दी का उच्चारण हलन्त है तो तेलुगु का उच्चारण स्वरान्त। दोनों भाषाओं ने अपनी प्रवृत्ति के अनुसार शब्दों को ग्रहण कर लिया। इन गृहीत शब्दों के रूप में भाषा की भिन्नता के कारण भिन्नता आ गयी है। हिन्दी में स्वच्छन्दतावादी-गुण के पूर्व ब्रजभाषा थी। उसमें संस्कृत के तरतम शब्दों के

वर्णों को परिवर्तित कर लिखा जाता था। "अ" "स" के रूप में, "ज" "न" के रूप में, "य" "व" के रूप में लिगे जाते थे। परन्तु गटी बोली में संस्कृत के तत्सम शब्दों का ग्रहण उनके मूलरूप में ही हुआ। हिन्दी के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने शब्दों के तत्सम रूप को ही ग्रहण किया। वत ने वज्रभाषा के तुलने शब्दों में प्रीति का संसार किया। तेलुगु के कवियों ने संस्कृत के शब्दों के साथ उनके वर्ण-संगीत को भी ग्रहण किया है। तेलुगु की काव्य-परम्परा में संस्कृत के तत्सम शब्दों के साथ संस्कृत गमनों का भी प्राधान्य रहा है। तेलुगु की काव्यभाषा की यह विशेषता रही है कि वह दीर्घ संस्कृत के समासों को भी पचा लेती है। तेलुगु की काव्य-परम्परा में संस्कृत के सभी समासों एवं शब्दों को अपने रस में डाल दिया है। संस्कृति गमनों की बहुलता ही तेलुगु की प्राचीन भाषा का लक्षण है। उदाहरणार्थ "मनुचरित्र" में कवि हिमालय का वर्णन इस प्रकार करते हैं—

“अटजनि कावे सुमिसुहृद्भर पुम्बिसरित् सरित् शरित्
पटल मुहुर मुहुर सुलसग सरग म्बुग निखन
स्फुटनट नानुकूल परिपुल्ल कलाप कलावि जालमुत्
कटक चरित् करेणु कर कम्पित सासमु शीतशीलमुत् ।”^१

इस पद्य का सम्पूर्ण कवेवर दो समासों में ही सिमट गया है। आधुनिक काल में तो तेलुगु कवि संस्कृत के मोह में न पड़े। इतना होते हुए भी तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य में संस्कृत शब्दों एवं समासों की बड़ी गहरी है। तेलुगु के वर्णों में 'ज' के स्थान पर 'न' और 'श' के स्थान पर 'स' का प्रयोग नहीं होता। तेलुगु भाषा संस्कृत के तत्सम शब्दों के रूप में अधिक परिवर्तन उपस्थित नहीं करती। हिन्दी के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने भी संस्कृत शब्दों की लेकर भिन्न शब्दों का निर्माण किया। हिन्दी स्वच्छन्दतावाद के प्रतिनिधि कवि सुमिश्रानन्दन पन्त के अनुसार काव्य में व्यंजनों की अपेक्षा स्वरों की प्रधानता रहती है। उनका कथन है काव्य-संगीत के मूल तंतु स्वर है, न कि व्यंजन कविता में भी भावना का रूप स्वरों के सम्मिश्रण, उनकी यथोचित मंत्री पर निर्भर करता है, ध्वनि-चित्रण को छोड़कर (जिस में राग व्यंजन प्रधान रहता, यथा—“घन घमण्ड नभ गरजत घोरा।” अन्यत्र व्यंजन-संगीत भावना की अभिव्यक्ति को प्रस्फुटित करने में प्रायः गीण-रूप

१. “खड़ी बोली का उत्पान वज्रभाषा के पड़घात होता है, इसलिये वज्रभाषा के कुछ जीवन-चिह्न उसमें रहने जरूरी हैं। हम देखते हैं कि वज्रभाषा में “श” “स” दोनों “स” बन गये हैं, “य” “व” हो गया है “ज, न” “न” में ही आ गये हैं, बहुत जगह “य” “व” बन गया है।

—सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला : प्रबन्ध प्रतिभा : पृ० २७०-७१।

२. अल्लसति वेदमः मनुचरित्रम्। पृ० १५।

से सहायता मात्र करता है। पंतजी भाषा की लय को भावानुगामिनी बनाने के लिए इतना सचेष्ट हैं कि वे व्यंजन और स्वर वर्णों का व्यवहार भी सोच समझ कर करते हैं। हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने अपनी वैयक्तिक रुचि के अनुरूप वर्ण-संगीत की योजना की है। उन्होंने दोनों भाषाओं में कोमलकान्त पदावली का समावेश कर उसे प्रांजल बना दिया। उनमें मुकुमारता एवं विशिष्टता का संचार हुआ। हिन्दी के कवियों ने अधिकतर संस्कृत के तत्सम शब्दों को ग्रहण किया और उन्हें हिन्दी भाषा की प्रकृति के अनुरूप ढाल दिया। उन्होंने अपनी रुचि के अनुकूल वर्ण-संगीत लाने के लिए तत्सम रूपों में परिवर्तन कर दिया। उन्होंने 'ण' के स्थान पर 'न' का प्रयोग किया जैसे कण, बाण, प्राण, किरण के स्थान पर कन, वान, प्रान, किरन। हिन्दी के प्रमुख स्वच्छन्दतावादी कवियों ने भावानुकूल वर्ण-योजना की है। "प्राण-पन को स्मरण करते, नयन झरते, मयन झरते" (निराला) में—इन दो पंक्तियों में न, झ, र की आवृत्ति से जलपारा की झर-झर की ध्वनि निकलती है। तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने भी भावानुकूल वर्ण-योजना की है। सौदामिनि की निम्नलिखित पंक्तियों में वर्ण-योजना भावानुकूल हुई है—

"बलि गड गड बडकिचेनु
जगति प्रमे नय्यकार
मयव टचट मिनुकु मिनुकु
मनु दीपिक लोना या।"

'ग' 'ड' वर्णों की आवृत्ति से ठंडक से कम्पायमान होने की, 'प्रमे' वर्णों से अथकार के फेलने की, "मिनुकु मिनुकु" के वर्णों से तारो के चमकने की प्रतीति अपने आप हो जाती है। भयानक या रौद्र दृश्य का चित्रण करने के लिए पल्ल ने 'परिवर्तन' में पश्य वर्णों की योजना की है—

"लक्ष अलक्षित चरण तुम्हारे बिछ्न निरन्तर
छोड़ रहे है जग के विकसत वनस्थल पर।
शत-शत फेनोन्वसित स्फीत-फूत्कार भयंकर।"

कविवर कृष्णशास्त्री ने भी भयानक एवं रौद्र दृश्य का अंकन पुरष वर्णों के द्वारा

१. सुमित्रानन्दन पन्त : पल्लव का प्रवेश। पल्लव। पृ० २०।

२. सौदामिनि : आतंगीति, वंतालिकुनु। पृ० ६२।

३. सुमित्रानन्दन पन्त : परिवर्तन। पल्लविनी। तृतीय संस्करण। पृ० ११६

क्रिया है—

“प्रलय काल महोद्य भयद जीमूतोद
यल घोर मधुधोर फँल फँलामंदुल लो
मेर पेला ?”

इस प्रकार उपर्युक्त दोनों उद्घरणों में दा, ण, दा, म, घ, भ पुरुष वर्णों से भावानुकूल वर्ण-संगीत का विधान हुआ है।

हिन्दी और तेलुगु की काव्य-भाषाओं का दूसरा पहलू ऐसा है, जिस में संस्कृत के शब्दों की बहुलता गही दिखाई पड़ती। ऐसी बान्य-भाषा बोलचाल की भाषा के अत्यन्त समीप होने पर भी उसमें भिन्न है। हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी गीतों में अधिकतर सामान्य व्यवहृत भाषा (बोलचाल की भाषा) का ही प्रयोग हुआ है, जिसमें हिन्दी और तेलुगु की उदाहरणों का प्रयोग मिलता है। उसमें संस्कृत के सरसम शब्दों का अभाव दीखता है। संस्कृत शब्दों के तद्भव रूप इस भाषा में अवश्य प्राप्ति होते हैं। इन काव्य-भाषाओं के उदाहरणार्थ नरेन्द्र चर्मा, वचन, नण्डूरि सुब्बाराव, विद्वनाथ सत्यनारायण, बगवराजु अण्णाराव के गीतों को लिया जा सकता है। वचन के एक गीत को ऐसी काव्य भाषा के उदाहरण के रूप में प्रस्तुत किया जा सकता है—

“मूस को भी संसार मिला है
जिन्हें पुतलियाँ प्रति पदा सेतीं,
जिन पर पलकें पहरा देतीं,
ऐसी मोती की सड़ियों का
मुझको भी उपहार मिला है।”

तेलुगु के गीतकारों की भाषा भी व्यवहृत भाषा के अत्यन्त समीप रहती है। नण्डूरि सुब्बाराव के एक गीतार्थ उदाहरणार्थ उद्धृत किया जाय—

“आनादि नावोडु सेन्दुरुडा
अतिगि रात्तेदोयि सेन्दुरुडा:
येंकि, मनमिदरमे येव्वरोद्गनाडु।
योत्तेलु योतोड लिंक नीवन्नाडु
भाटाडु तुङ्ग सेन्दुरुडा।
मच्चिदा पोवेनु सेन्दुरुडा।”

१. देवुलपल्लि कृष्णशास्त्री : श्री देवुलपल्लि कृष्णशास्त्रि कृतुलु। पृ० ५६।
२. His (Poets) language is different from common speech, but it is a spoken language, common to his audience. He is more fluent in it than they are, but that is only because he is more practised. Geore Thomson : Marxism and Poetry. P. 22 & 23.
३. डा० हरिवंश राय वचन : आकल अन्तर। चौथा संस्करण। पृ० ३६।
४. नण्डूरि सुब्बाराव : वंतातिकुलु। (मुद्रकृष्ण स०) १०६।

इस प्रकार हिन्दी और तेलुगु के अगीतों में संस्कृत शब्दों का बाहुल्य है तो हिन्दी और तेलुगु के गीतों में संस्कृत शब्दों का अनाव और देशी शब्दों का बाहुल्य रहता है । अतः दोनों शैलियों का प्रसार दोनों भाषाओं में पाया जाता है ।

(स) शब्द चयन और शब्द-शिल्प :—वर्ण और शब्द का अन्यान्योद्धित सम्बन्ध है क्योंकि वर्णों के योग से ही शब्दों का प्रयोग अर्थ को प्रेषणीय बनाने के लिये होता है । कवि का सम्पूर्ण रचनात्मक व्यापार ही शब्दों का व्यापार है । अतः यही सफल कवि है जिसका शब्दों पर पूर्ण अधिकार होता है और जो शब्दों की आत्मा से पूर्ण परिचित रहता है ।^१ एक सफल कवि के लिये अधिक-से-अधिक शब्दों का ज्ञान ही आवश्यक नहीं है, अपितु उसे शब्दों की अन्तरात्मा का भी ज्ञान होना चाहिये । शब्द-शिल्प या शब्द और अर्थ का सम्यक् योग ही कवि की विशेषता को प्रकट करता है । कवि भाषा के अनुकूल शब्दावली का चयन करता है और भाषा के माध्यम से वस्तु को एक स्वरूप प्रदान करता है । कवि शब्दों को काट-छाँटकर अपने भाषानुकूल प्रयोग करता है ।

हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य के पूर्व इन भाषाओं में समृद्धि तथा व्यवस्था तो आ चुकी थी, परन्तु उन में शब्द-शिल्प को प्रमुख स्थान प्राप्त नहीं हुआ था उनमें लालित्य की भाषा कम थी । हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने अपने शब्द-शिल्प के कौशल द्वारा भाषाओं के रूप को ही बदल दिया ।

स्वच्छन्दतावादी कवियों ने अपनी भाषाओं को पहले से भी अधिक समृद्ध बनाया । तेलुगु कवियों की अपेक्षा हिन्दी के कवियों का शब्द-भण्डार विशाल है । दोनों भाषाओं के कवियों ने शब्दों की अन्तरात्मा का परिचय प्राप्त किया, था । इस का अर्थ यह है कि कवि को शब्द का प्रयोग उचित-रूप से करना चाहिये । एक ही अर्थ के वाचक शब्द अनेक होते हैं और कवि को ठीक अर्थ में शब्द का प्रयोग करना चाहिये । शब्द का उस के औचित्यपूर्ण अर्थ में प्रयोग करने में ही कवि का वाच्य-कौशल निहित रहता है ।^२ पर्यायवाची शब्द ममानार्थी होते हुये भी अपने उच्चारण-

1. "The real defferentice of the poet is his command over the secret magic of words" —The Epic. P. 35.

2 "The insertion and deletion of words occur so long as there is uncertainty in the mind when the fixity of words is established the composition is successful. So the followers of Yamana say—"The Paka is the aversion of words to alteration by means of synonyms."

—S. K. De : Some Problems of Sanskrit Poetics P. 5.

संगीत के कारण भिन्न विषयों को उपदिष्ट करते हैं, उदाहरणार्थ रवी दासरा दाद मारी, कामिनी, यमिता, महिमा, रंगी, आदि के विषयों में भिन्न विशेषताएँ वर्तमान हैं। इस संदर्भ में सुमित्रानन्दन पंत के विचार ध्यान देने योग्य हैं। उनका कथन है— “भिन्न भिन्न पर्यायवाची शब्द, प्रायः गीत-श्रेष्ठ के कारण, एव ही शब्दार्थ के भिन्न-भिन्न स्वभावों को प्रकट करते हैं। जैसे “धू” में गीत की शक्ति “मृदुति” से कटाक्ष की संभवता, “भोहों” से स्वाभाविक प्रगल्भता श्रुतता का दृष्ट्य में अनुभव होता है।^१ इस प्रकार बहिवर पंत अन्य हिन्दी स्वच्छन्दतावादी कवियों के साथ सूक्ष्मातिमूर्ध्म मन के विवेक का परिचय देते हैं। तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने शब्द-ध्वनन में सतर्कता दिखायी। परन्तु यह स्पष्ट रूप से कहा जा सकता है कि तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों की अपेक्षा हिन्दी के कवियों ने अत्यधिक बलपूर्वक सतर्कता दिखायी है। हिन्दी के कवियों ने हर एक शब्द का गण-तोष कर प्रयोग किया है तो यह प्रवृत्ति तेलुगु के कवियों में अधिक नहीं पायी जाती। इसके अतिरिक्त हिन्दी के कवियों ने मनीष शब्दों का निर्माण किया और कुछ शब्दों का नवीन अर्थ में प्रयोग भी किया। उन्होंने परम्परा से प्राप्त, भाषा में नवीन जीवन तथा रसूति का संचार किया। अपनी परम्परा से प्राप्त भाषा को तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने उभी मात्रा में प्राण-शक्ति का संचार नहीं किया। उन्होंने भी प्राचीन भाषा का नवीन प्रयोग तो अवश्य किया, परन्तु उस में आगूल परिवर्तन दिखाई नहीं पड़ते।

हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने जैसे पहले भी कहा जा चुका है, शब्दों की संस्कृत के शब्द-भण्डार से ग्रहण किया है। परन्तु हिन्दी के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने संस्कृत शब्दों के रूप को परिवर्तित कर अपनी इच्छा के अनुसार उनका उपयोग किया है। अपने भावों को प्रेयणीय बनाने के लिये उन्होंने प्रत्येक शब्द को सोच-विचार कर ले लिया है। उन शब्दों को भी उन्होंने हिन्दी भाषा के उच्चारण-संगीत एवं उसकी प्रवृत्ति के अनुसार ग्रहण किया है। बहिवर सुमित्रानन्दन पंत की धारणा है कि संस्कृत के शब्द जैसे नपे-तुले, बटे-छटे (diamond cut) होते हैं, जैसे बमला और अंग्रेजी के नहीं, वे जैसे सिले जाते हैं वैसे नहीं पड़े जाते।^२ इसी कारण हिन्दी के कवियों ने संस्कृत के प्रचलित शब्दों को ही अधिकतर स्वीकार किया। परन्तु तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने संस्कृत के शब्दों के स्वरूप में परिवर्तन नहीं किया। निराला तथा कृष्णशास्त्री ने संस्कृत के अप्रचलित तथा दुर्लभ शब्दों का भी प्रयोग किया है।

१. सुमित्रानन्दन पंत: पल्लव का प्रवेश। पल्लव। पृ० २४।

२. सुमित्रानन्दन पंत: “प्रवेश”। पल्लव तृतीयावृत्ति। पृ० ५४।

हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने विशेषणों के प्रयोग द्वारा काव्य-सौन्दर्य की विशेष वृद्धि की है। सुमित्रानन्दन पंत द्वारा प्रयुक्त “नीलशंकार” में “नील” विशेषण से आकाश का बोध तथा “शंकार” में ध्वनि-गुण का बोध होता है। अतः इन दोनों शब्दों के माध्यम से कवि ने आकाश के रंग और ध्वनि के गुणों को एक साथ मिला दिया है। स्वच्छन्दतावादी काव्य में विशेषणों का साभिप्राय प्रयोग होता है। “कामरूप मन्धर” में “कामरूप” वादलों का साभिप्राय विशेषण है। हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने साभिप्राय तथा सौन्दर्य-वर्धक विशेषणों का अधिक मात्रा में प्रयोग किया है। निम्नलिखित तालिका में हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों से प्रयुक्त कतिपय विशेषणों का उल्लेख किया जाय—

प्रसाद :—अनन्त नीलिमा, विशोर सुन्दरता, उज्ज्वल वरदान, सुरभित लहर, नीली किरणें, आलोक मधुर शोभा, मुप्त व्यथा, शीतल ज्वाला, नील आवरण आदि।

निराला :—ज्योतिर्मय सता, अपलक तप, म्निग्ध आलोक, दिग्विल तंत्री, सोई तान आदि।

पंत :—नील शंकार, कामरूप मन्धर- पीत कुमार, रेशमी वायु, ज्योतिर्मय जीवन, मधुर रोर, निराकार तम, चमत्कृत चित्र, उज्ज्वल आह्लाद, कनक छाया, लक्ष्मी गान आदि।

महादेवी :—पुलकित स्वप्न, हिम अधर, नीरव उद्ध्वास, अरण वान, शापमयवर, निर्मम दर्पण, बुझते प्राण, शीतल चुम्बन आदि।

दिनकर :—उदाम किरण, उबलता मन, शीतल तम, चकित पुकार, तूषित व्यथा, सगुण कल्पना, अपरध विभूति भीषी तान, हरित स्रोत आदि।

बच्चन :—कमनीय कमर, मादक दर्शन, तरल उन्माद, क्षिलमिल झाँकी, मानिक मदिरा आदि।

कृष्णशास्त्री :—नीलम्पु सिंगु (नीली लज्जा), शौर्य शृंगलमूलु (क्रूर-शृंगलार्थ), आनन्दन अशृकणमु (आनन्द के आँसू), दारुण रोदन ध्वनिलु (दारुण रुदन ध्वनियाँ), मधुर चद्रिक (मधुर चाँदनी), भयंकर माधुरलु (भयंकर माधुरी), चौकटि चाय (अर्थकार की छाया), वतिक्किमुन्न मृत्युलु (जीवित मृत्यु), नीरव ममाधि (नीरव समाधि) आदि।

शिवशंकर शास्त्री :—पांडुर चेलांचल (पांडुर चेलांचल), सांद्रमैन विभावरी (सांद्र विभावरी), सकुल विलोवन जालकमुलु (मधुल दृष्टि-जाल) आदि।

पन्त और शिवशंकर शास्त्री कभी-कभी अनेक विशेषणों का प्रयोग एक साथ करते हैं। दोनों कवि अपनी प्रेयसियों की प्रेम भरी दृष्टियों को कई विशेषणों के द्वारा साकार बना देते हैं। दोनों के विशेषणों का प्रयोग द्रष्टव्य है—

“देखती थी भ्रान्त मुख मेरा, अचल,
सदय, भीरु, अधोर चितित दृष्टि से।”^१

“विमल, सुकोमल, मञ्जुल तरलित
शीतल तेरी दिव्य दृष्टिर्था।”^२

इन विशेषणों के सुन्दर एवं चमत्कार पूर्ण होने का कारण यह है कि वे कहीं साभिप्राय हैं, कहीं उनमें विरोध का चमत्कार है और वही साधनिकता है। इससे भाषा व्यंजक तथा चित्रमयी बन गयी है। इस प्रकार हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने विशेषणों का नवीन प्रयोग किया है।

हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने शब्दों का वही-कही दुरुपयोग भी किया है और उनके काव्य में शब्दों की पुनरुक्ति भी पर्याप्त मात्रा में मिलती है। शब्द-शिल्प के ज्ञाता कवि शब्दों के प्रयोग में अत्यन्त सतर्क रहकर उनके दुरुपयोग की त्रुटि से बचना चाहता है। एक ही अर्थवाले शब्दों का एक साथ प्रयोग करने से तथा व्यर्थ शब्दों का प्रयोग करने से पुनरुक्ति-दोष तथा शब्द-अपव्यय-दोष आ जाते हैं। हिन्दी और तेलुगु के प्रमुख स्वच्छन्दतावाद के कवि इन दोषों की ओर सचेष्ट हैं। फिर भी ये दोष स्वच्छन्दतावादी कवियों के काव्य में पाया जाता है। उदाहरण के लिए दो उद्धरणों को देखा जाय—

“मेरा श्रुतु-सा, अपार, गहरे, आदि शब्दों का प्रयोग अनावश्यक रूप से हुआ है। इनकी अनुपस्थिति में वाक्य-वस्तु की व्यञ्जना और भी सफल होगी। ये शब्द छन्दपूति के लिए प्रयुक्त हुए हैं। तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों में शब्द अपव्यय का दोष

हमारे श्रुतु-सा, अपार, गहरे, आदि शब्दों का प्रयोग अनावश्यक रूप से हुआ है। इनकी अनुपस्थिति में वाक्य-वस्तु की व्यञ्जना और भी सफल होगी। ये शब्द छन्दपूति के लिए प्रयुक्त हुए हैं। तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों में शब्द अपव्यय का दोष

१. सुमित्रानन्दन पन्त : श्रुति । पल्लविनी । तृतीय संस्करण । पृ० ३८

२. “कोमल मनोज विमल दृक्कोणतरल
दिव्य शीतल मन्दोदय दृष्टु लवल।”

—शिवशंकर शास्त्री : हृदयेश्वरी । पृ० १२ ।

३. सुमित्रानन्दन पन्त : श्रुति । पल्लविनी । तृतीय संस्करण । पृ० ७३ ।

बहुत कम पाया जाता है। परन्तु पुनरुक्ति का दोष हिन्दी के कवियों की अपेक्षा तेलुगु के कवियों में अधिक है। एक उदाहरण पर्याप्त होगा—

“पडति किन्नेरसानि विडलेक तिरिगिदि
मुगुद किन्नेरसानि वगचेदि तिरिगिदि
वेलदि किन्नेरसानि वसपला तिरिगिदि।”

इसमें पडति, मुगुद, वेमदि ये तीनों शब्द नारी अर्थ के सूचक हैं और तिरिगिदि क्रिया का तीन बार प्रयोग किया गया है।

हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों में शब्द-निर्माण प्रवृत्ति दिखाई पड़ती है। तेलुगु कवियों की अपेक्षा हिन्दी कवियों में यह प्रवृत्ति अधिक है। तेलुगु के कवियों की अपेक्षा हिन्दी कवियों में शब्द-मोह अधिक दिखाई पड़ता है। हिन्दी के स्वच्छन्दतावादी काव्य में “रे”, “चिर,” “मख,” “स्वर्ण”, “मधु”, “सुभग”, “तार” “मलय”, “मधुर”, “ममर”, “गुञ्जन”, “नीरव”, आदि शब्दों का प्रयोग अत्यधिक हुआ है। तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य में भी मधु, मधुर, शर्वरी, प्रथिमल, नीरव, इल्लु आदि शब्दों का बाहुल्य मिलता है। शिवशंकर शास्त्री ने चार पंक्तियों में मधुर शब्द का कई बार प्रयुक्त किया है, यथा—

“मधुर भावावली ससन्मतिनि नेतु ।
मधुरिममु कन मधुरमौ मधुरमूति,
मधुर पामिनि वेल नीमधुरिममुन
पूर्णमुग मुग्ध भावमु पौदिनाइ”

ऐसे शब्दों की आवृत्ति के कारण एकरसता आजाती है।

हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य में शब्द-सालिरय तथा शब्द-संगीत का प्रमुख स्थान मिला है। इन कवियों ने अपनी कोमल भावनाओं को व्यक्त करने के लिए कोमल-कांत-पदावली का उपयोग किया है। शब्दों के औचित्यपूर्ण योग से ही शब्द संगीत की उत्पत्ति होती है। कविवर पन्त इस शब्द-संगीत को महत्व देते हुए कहते हैं—जिस प्रकार सम। पदार्थ एक दूसरे पर अवलम्बित है, ऋणानुबन्ध है, उसी प्रकार शब्द भी; इनका आपस का सम्बन्ध, सहानुभूति, अनुराग-विराग जान लेना,..... इनकी पारस्परिक प्रीति मैत्री, शत्रुता तथा वैमनस्य का पता लगा लेना क्या आसान है? प्रत्येक शब्द एक कविता है, लक्ष और भलदोष की तरह कविता भी अपने बनाने वाले शब्दों की कविता को खा-खा कर बनती है। पन्त जी के

१. विश्वनाथ सत्यनारायण : किन्नेरसानि पाटलु । पृ० १३ ।
२. शिवशंकर शास्त्री : हृदयेश्वरी । पृ० १७
३. गुमित्रानन्दन पन्त : पल्लव का “प्रवेश” । पल्लव । पृ० १८ ।

अनुसार भाषा के संगीत में प्रत्येक शब्द को अपना संगीत मिलाना चाहिए। जहाँ वाक्य या पंक्ति के संगीत-प्रवाह से शब्द का संगीत नहीं मिलता तो वह शब्द वाक्य की गति में अवरोध उत्पन्न करता है। इसके उदाहरण हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य में पर्याप्त मात्रा में मिल जाते हैं। संस्कृत के तरंगम शब्दों के बीच देशज शब्दों का प्रयोग भी संगीत को नष्ट कर देता है। ध्वन्यात्मक शब्दों से भाषा का लालित्य बढ़ जाता है तथा भावों की प्रेषणीयता में सहायता मिलती है, जैसे—

“झींगुरों की झीनी झनकार
घनों की गुरु गम्भीर घहर।
बिन्दुओं की छनती छनकार,
दादुरों के धे दुरे स्वर।”

इसमें शब्दों से ही झींगुर, घन, बिन्दु और दादुर की बोलियों की ध्वनि अपने आप निकल पड़ती है। नाण्डूरि मुन्नाराव ने भी कोकिल की कूक की इन पंक्तियों में सुन्दर ध्वन्यात्मक अभिव्यक्ति दी—

“तरिमि तरिमेझानु, तिरिमि को को यंबि
आंडवे आटगा पांडवे पाटगा
कोम्मलो कोयिला “को” पंडवे।”

इस प्रकार हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने शब्द-बचन में अपनी कलात्मक सतर्कता दिखाई है।

भाषा का तीसरा मुख्य अवयव वाक्य है जिसका विवेचन शैली-तरंग के अंतर्गत किया जाएगा।

२. शैली-तरंग :—

शब्द और अर्थ में समत्कार या विसिष्टता उत्पन्न करने वाली शैली को ही शैली कहते हैं। कवि अपनी विसिष्ट भावानुभूति को अन्यो तक पहुँचाने के लिए एक विसिष्ट शैली को अपनाता है। जब विचारों को व्यक्त करना पड़ता है तो शैली गद्यमय होती है। जब भावना एवं अनुभूति की प्रधानता है तो शैली काव्यात्मक होती है। काव्यकी शैली साम्प्र और विज्ञान की शैली से भिन्न होती है^१। कवि का भाषा पर

१. सुमित्रानन्दन पन्त : पत्सविनी । तृतीय संस्करण । पृ० ७६ ।

२. नाण्डूरि मुन्नाराव : वेतांतुलु (सम्पादित) पृ० ११७ ।

३. In Kuntaka's view poetry is always embellished expression, as distinguished from plain and matter-of fact expression of sentences and scriptures”

अधिकार होता है और वह अपनी भावानुभूति को काव्य की एक विशिष्ट शैली के द्वारा प्रकट करता है। अतः अपनी अनुभूति को प्रेपणीय बनाने के लिए कवि एक विशिष्ट शैली को अपनाता है। शैली के द्वारा कवि अपने व्यक्तित्व को काव्यात्मक अभिव्यक्ति देता है। शैली की निम्नलिखित तीन विशेषतायें हैं—

१. काव्य-शैली कवि के व्यक्तित्व की अभिव्यक्ति है।
२. व्यक्तित्वों की भिन्नता के कारण प्रत्येक कवि की शैली भी भिन्न होती है।
३. सानुरूप भावाभिव्यंजन (Precise expression) के कारण ही काव्य-शैली में उत्कृष्टता उत्पन्न होती है।

कवि के व्यक्तित्व के साथ विषय-वस्तु भी शैली में अंतर ला देती है। इसी कारण आदर्शवादी कल्पना-प्रधान काव्य-शैली से यथार्थवादी काव्य-शैली पृथक् होती है। कुछ कवि अपनी विशिष्ट काव्य-शैली में ऐसी शक्ति उत्पन्न करते हैं कि उसका आस्वादन करने के लिये पाठक को भी उसकी विशिष्टता से अवगत होना पड़ता है। अन्य कवि अपनी सामान्य भाषा-शैली के द्वारा अपनी भावानुभूति का दूसरों तक प्रेषण कर सकते हैं।

हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य में मुख्यतः चार प्रकार की काव्य-शैलियाँ उपलब्ध होती हैं—१. छूट या सांकेतिक शैली, २. गुम्फित या विलुप्त शैली, ३. अलंकृत शैली, (४) सरल शैली।

(क) सांकेतिक शैली :—हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने अपनी भाषाओं के अस्तगत नवीन काव्य शैलियों को जन्म दिया। यह सांकेतिक शैली तेलुगु कवियों की अपेक्षा हिन्दी के कवियों में अत्यधिक पायी जाती है। प्रसाद और महादेवी में इस सांकेतिक शैली का पूर्ण परिपाक मिलता है। इनकी शैली में भाषा चित्रात्मक और सांकेतिक होती है। सांकेतिकता में प्रतीक-योजना, लाक्षणिकता, व्यंजकता के साथ ध्वनि का भी समावेश होता है। हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य में प्रतीकों का विधान प्रभाव-साम्य की दृष्टि से किया गया। इस काव्य में कहीं-कहीं प्रतीक रूपनातिशयोक्ति या ममासोक्ति अलंकार के रूप में आते हैं और कहीं तो लक्षणा-व्यञ्जना के रूप में। इस शैली के उदाहरण हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य से प्रस्तुत किये जायें—

1. "Every one recognises that expression alone makes the poet, but every one does not realise that the expression is in each case unique, individual, and synthetic."

—S. K. De: Some Problems of Sanskrit. Poetics, P. 33.

“दूट गया वह दर्पण निर्मम।

उसमे हँस दी मेरा छाया,

मुझ मे रो दी ममता माया,

अथ हास से चिन्व सजाया

रहे खेलते आँखमिचीनी प्रिय जिसके परदे में ‘तुम’ ।”

महादेवी के इस गीत में ब्रह्मा और जीव का अद्वैत रूप दिखाया गया है। माया के कारण जो द्वैतरूप दिखाई पड़ता है वह भ्रामक है। जानोपलब्धि के पश्चात् जीव का भ्रम दूट जाता है। माया भी ब्रह्मा का अविद्यारूप है। जीव उसी कारण सुख-दुख के बन्धनों में आवद्ध हो जाता है। इसी आध्यात्मिक तथ्य का चित्रण कवयित्री ने प्रतीक और अभ्योक्ति पद्धति के अनुसार किया है। इसी प्रतीक और अभ्योक्ति के माध्यम से धरावरानु अप्पाराव ने ताजमहल का चित्रण अंकित किया है।

“आम्रवृक्ष से लिपट गयी है एक माधवी की सतिका

कह न सकेंगे उन धोनों की प्रेम-सम्पदा की सोमा

देख न पाया झूर बाधु ने उन्मूलित कर दिया सता को

घना दूँठ तब आम्रवृक्ष, मुख पर धायी दुख की रेखा

पत्रों और फलों के उद्विग्न आँसू की धार बहाकर

हरे पत्र-सी बाल-कुटी में भीठा फल एक गिराकर,

माधवी सता के साथ चला आम्रवृक्ष भी माया मे

दृष्ट-प्रदाता अमर आम्र फल बचा अन्त में कवियों की ।”

इससे आम्रवृक्ष तथा माधवी सता को शाहजहाँ तथा मुमताज के प्रतीक के रूप में ग्रहण किया गया। मृत्यु रूपी तूफान ने माधवी सता को उखाड़ फेंक दिया तो आम्रवृक्ष आँसू बहाकर अन्त में एक आम को सत्तार के लिए दान कर दिया गया। वही आम

१. महादेवी वर्मा : आधुनिक कवि—१। दृष्टा संस्करण। पृ० ६३।

२. “मामिडि चेट्टु अत्तलुकीन्नदी माधवीलतोकटी

मेमा रेडिटि प्रेम सम्पदा इन्नितनलेमू

कूडलेक पापिट्टि तुपान्नु उड थोके सतन्नु,

मोटयि पोयो मामिडि चेट्टु मोगमु वेसवेसो

मुच्चर्टेन बापनु कायन्ने वेच्चनि कन्नीलोड्ची

परुय नाकुला थोम्मरिटितो पडोच्चरिटि रात्ची,

मामिडि चेट्टु माययि सननो मायमो मर्तमिडि

शामिन् मिच्चे मामिडि पन्नु वञ्चुल्लु मिगिनिवि ।

—धरावरानु अप्पाराव : ताजमहल । धरावरानु अप्पाराव गीतानु । पृ० ७३ ।

ताज महल है। इस कविता में कवि ने अत्यन्त सतर्कता के साथ प्रतीक और अन्योक्ति की शैली का निर्वाह किया है। हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य में साकेतिक शैली का पर्याप्त उपयोग हुआ है।

(ख) गुम्फित शैली :—इसी शैली में अधिकतर गुम्फित समासों तथा वाक्यों का प्रयोग होता है। जैसे वाक्यों में मुख्य कथन तक पहुँचने के लिए कठिनाई होती है। काव्य के लिए यह शैली कष्टसाध्य है। हिन्दी के स्वच्छन्दतावादी कवियों में निराला और प्रसाद, तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों में विश्वनाथ सत्यनारायण तथा कृष्णशास्त्री आदि के काव्यों में गुम्फित शैली के उदाहरण मिल जाते हैं। प्रसाद की “कामायनी”, निराला के “तुलसीदास” और “राम की शक्ति पूजा” में यह शैली दिखाई पड़ती है। इस शैली का मुख्य लक्षण यह है कि इसमें सरसम शब्दों तथा समस्त पदों का अधिक प्रयोग होता है। “राम की शक्ति पूजा” के आरम्भ की १८ पंक्तियों में एक ही वाक्य है। उसका चौड़ा-सा अंश इस शैली के उदाहरण स्वरूप प्रस्तुत किया जाय—

‘आजका, लीला-शर-विधृत-क्षिप्र-कर, वेग-प्रसर,
शत-शैल-सम्बरण-शील, नील-नभ-गजित-स्वर,
प्रतितल-परिवर्तित ध्रुव-भेद-कौशल-समूह
राक्षस-बिहङ्ग-प्रमूह-वृद्ध-कवि-विषम-हूह, :”^१

कृष्णशास्त्री की कतिपय कविताओं में गुम्फित शैली का दर्शन होता है। यथा—

“प्रबल भीरुभ्रात्र जनिता घाट ध्यान्त
निविड हेमन्त रात्री कुतलमूलसो चुबकेला ?
× × ×
बिहृत क्रूर क्षुधा क्षुभित मृत्यु कठोर
बिकट पङ्क्तिर शुष्क बदन दंष्ट्राग्नि लो म वेला ?”^२

इस तरह दोनों भाषाओं के कवियों ने इस शैली को अपनाया है।

(ग) अलंकृत शैली :—यह शैली अलंकार-बहुला भाषा में होती है। हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य में अलंकारों का साधन के रूप में गृहीत किया गया। वे भाषा के उन्मीलन में अधिक सहायक सिद्ध हुए हैं। परन्तु कहीं-कहीं

१. मूलकान्त त्रिपाठी निराला : “राम की शक्ति पूजा” “अपरा” ती० सं० ।

पृष्ठ ३३ ।

२. कृष्णशास्त्री : “श्री देवुलपत्ति कृष्णशास्त्रि वृत्तु” । पृ० ५६ ।

अलकारों की अधिष्ठा और उनके प्रति मोह भी दिखाई पड़ते हैं, जैसे प्रसाद के "आँसू" तथा पन्त की "छाया" में हिन्दी स्वच्छन्दतावाद के प्रथम दशक में तथा तेलुगु के स्वच्छन्दतावाद के द्वितीय दशक में यह शैली मिल जाती है। अनङ्कृत शैली के उदाहरण स्वरूप "छाया" की ये पक्तियाँ द्रष्टव्य हैं—

"आशा है नय इन्द्रजाल-सी
सजनि । निर्यात सी अन्तर्धान,
कहो कौन तुम तब के नीचे
भावो सी हो छिपी अजान ।"

तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों में कृष्णशास्त्री, शिवशंकर शास्त्री तथा नायनि मुन्बाराव आदि ने अलङ्कृत शैली का प्रयोग किया है। नायनि मुन्बाराव की कविता का अंश द्रष्टव्य है—

"यामिनी कांत गलसीम नंदनिषु
तारका रत्नहारमुल् पेहरमुन
चिक्कुवडि मेघपुंखंट खेत मावु
तम्मुले चेन्नु मासिन तरुण मडु ।"

(घ) सरल शैली :—लघु वाक्यों तथा प्रसारगुण-युक्त भाषा की सरल शैली की भाषा कहते हैं। सरलता के साथ रसात्मकता के योग से ही उत्कृष्ट भाषा-शैली बनती है। हिन्दी और तेलुगु की स्वच्छन्दतावादी काव्यधारा के अधिकांश गीतिकारों की भाषा-शैली अत्यन्त सरल तथा रसात्मक है। ऐसे गीतिकारों में निराला, बच्चन, नरेन्द्र शर्मा तथा विश्वनाथ सत्यनारायण, बसवराजु अप्पाराव, अडवि आपिराजु, नङ्गूरि मुन्बाराव, बगारम्मा प्रमुख हैं। बच्चन तथा दिनकर की भाषा-शैली सरल होने के साथ प्राज्ञ भी है। इस शैली का एक उदाहरण बच्चन के काव्य से उद्धृत किया जाय—

"क्या था उस मदक साली में, क्या उस मोहक हरियाली में,
जिस से छाती में तीर चुभे, जिस से अंतर में चाह जगी।
सहसा बिरहो में पात लगे, सहसा बिरहो की आग जगी ।"

बगारम्मा का निम्नलिखित गीतांश सरल शैली का उदाहरण प्रस्तुत करता है—

1. सुमित्रानन्दन पन्त । "छाया" । पल्लविनी । तृ० सं० । पृ० १७ ।
2. नायनि मुन्बाराव : सौमद्रनि प्रणय यात्रा । पृ० ४० ।
3. हरिवंश राय बच्चन । मिलनयामिनी । पृ० ८२ ।

“अंदातु ताने चुसिदि,
नीटिसो चंवातु ताने चेप्पिदि
नातोदि,
योड्डुन्न मंशर योंगि बोट्टेट्टुकुनि,
अंदातु ताने चुसिदि ।”^१

इन प्रकार हिन्दी तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने अनेक काव्य-शैलियों का प्रयोग किया है ।

३. अप्रस्तुत-विधान या अलंकार विधान :—

हिन्दी और तेलुगु स्वच्छन्दतावादी कवि आत्माभिव्यक्ति के द्वारा सौन्दर्यानुभूति का चित्रण करना काव्य का चरम लक्ष्य मानते थे । उन्होंने वस्तु के स्थूल बाह्य सौन्दर्य से अधिक उसके परोक्ष सौन्दर्य को महत्त्व दिया । वे कवि सौन्दर्य को रूपात्मक से अधिक भावात्मक मानते थे । अतः उनके काव्य में प्रयुक्त अलंकारों का सम्बन्ध उनके सौन्दर्य-बोध से है । अलंकार काव्य की रसात्मकता के उत्कर्ष में योग देते हैं । इनके द्वारा अभिव्यक्ति में स्पष्टता, भावों में प्रभावितगुणा एवं प्रेक्षणीयता के साथ भाषा में सौन्दर्य-वृद्धि होती है । काव्य में सौन्दर्य का उन्मीलन करने के लिये उनका योगदान आवश्यक है, अनिवार्य नहीं । कविवर पंत के अनुसार अलंकार केवल भावाभिव्यक्ति के साधन मात्र हैं, अपने में साध्य नहीं । उनका कथन है—अलंकार केवल वाणी की सजावट के लिये नहीं, वे भाव की अभिव्यक्ति के विशेष द्वार हैं । भाषा की पुष्टि के लिये राग की परिपूर्णता के लिये आवश्यक उपादान है, वे वाणी के आचार, व्यवहार, रीति, नीति हैं; पृथक् स्वरूप, भिन्न अवस्थाओं के भिन्न चित्र हैं । “वे वाणी के हाम, अधः, स्वप्न, पुलक, हाव-भाव हैं ।”^२ इस प्रकार हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने प्राचीन काव्य-परम्परा में पाये जाने वाले बंधे-बंधाये अलंकारों का विरोध किया है । अलंकार-विधान को अप्रस्तुत-विधान भी कहा जाता है । अप्रस्तुत-विधान में अधिकतर रूप, गुण तथा प्रभाव साम्य के आधार पर अप्रस्तुतों की योजना की जाती है । अप्रस्तुत-विधान का उद्देश्य उर्ण्यवस्तु को अधिक स्पष्ट रूप से प्रस्तुत करना होता है । अतः हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने ऐसे अप्रस्तुतों का विधान किया, जो प्रस्तुतों के रूप-गुण-प्रभाव को स्पष्ट करते हैं ।

भारतीय समीक्षा-पद्धति में शब्द और अर्थ को चमत्कृत करने के कारण अलंकार दो प्रकार के होते हैं—१. शब्दालंकार और २. अर्थालंकार । शब्द में

१ अंगारम्मा : अंतरात्तिकुलु । (सं०) पृ० १७७ ।

२- मुनिमानन्दन पंत : पल्लव का ‘प्रवेश’ । पल्लव । तृ० सं० । पृ० २८ ।

चमत्कार उत्पन्न करने वाली अप्रस्तुत योजना को शब्दान्तरकार और अर्थ में चमत्कार उपस्थित करने वाली को अर्थान्तरकार कहते हैं।

(क) शब्दान्तरकार :—हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने शब्दान्तरकारों का प्रयोग जानबूझ कर नहीं किया है, फिर भी उनकी कविता में शब्दान्तरकारों की छटा दर्शनीय है। वे अनजाने ही या ध्वनि-साम्य के कारण आ गये हैं। शब्दान्तरकारों में अनुप्रास यमक और वक्रोक्ति प्रधान हैं। अनुप्रास की छटा निम्नांकित उद्धरणों में द्रष्टव्य है—

“बह मधुर मधुमास था, जब गंध से
मुग्ध होकर झूमते थे मधुप दल”

“मधुप माता का मधुर मधु मुग्ध राग।”

(पं.त)

“मधुर भावावली ससम्मतिनि नेनु
मधुरिममु कन्न मधुरमौ मधुर भूति,
मधुर यामिनी बेल नोमधुरिममुन”

(शिबशंकर शास्त्री)

यमक अलंकार में एक ही शब्द का दो अर्थों में प्रयोग होता है। हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य में वही-कही इसकी छटा देखने की मिलती है—

“तरणि के ही संग तरल तरंग में
तरणि डूबी थी हमारी ताल में।” (पं.त)

एक “तरणि” शब्द का अर्थ है “सूर्य” और दूसरे “तरणि” शब्द का अर्थ है “नाव”। इन पंक्तियों में अनुप्रास का सौन्दर्य द्रष्टव्य है।

“इन्दु पर, उस इन्दु-मुख पर, साथ ही
थे पड़े मेरे नयन, जो उदय से
लाज से रक्तिम हुये थे; पूर्व को
पूर्व था, पर वह द्वितीय अपूर्व था।” (पं.त)

पूर्व और “अपूर्व” में सर्गपद यमक है। तेलुगु का एक उदाहरण यहाँ पर्याप्त होता—

“मुत्तरपु गालि चलिबाध कोचि मिचि
मलय पयनम्मु नामोद मलय टेपुडो।” (नायनि सुब्बाराव)

रेखांकित शब्दों में यमक अलंकार है, क्योंकि प्रथम शब्द “मलय भारत” के लिये प्रयुक्त है तो द्वितीय शब्द “संचार करने” के अर्थ में। वक्रोक्ति अलंकार का प्रयोग दोनों भाषाओं की कविता में कम ही हुआ है।

(घ) अर्थान्तरकार :—हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने पांडित्य प्रदर्शन करने, उक्तिवैचित्र्य का चमत्कार दिखाने के लिए अलंकारों का प्रयोग नहीं

किया है। उन्होंने अप्रस्तुत-विधान में सर्वथा अपनी स्वच्छन्द प्रवृत्ति का परिचय दिया है। उनके अप्रस्तुत विधान में लक्षणा-व्यञ्जना के प्राधान्य के कारण अनेक नवीन प्रयोग भी मिलते हैं, जिनका अलंकार-शास्त्र में नामकरण भी नहीं हुआ है। विश्व-साहित्य तथा भारतीय काव्य-साहित्य के अध्ययन से अलंकार संस्कार रूप में उनके मन में समाये हुए थे। इन कवियों ने काव्य रचना में उनका उपयोग किया है। इनके काव्य में भारतीय तथा पाश्चात्य दोनों ही प्रकार के अलंकारों का प्रयोग मिलता है। इन्होंने प्रचीन अलंकारों में भी नये अप्रस्तुतों का सर्वाधिक प्रयोग किया है, प्रचीन परम्परागत अप्रस्तुतों का नहीं। सादृश्यमूलक तथा विरोधोन्मूलक—दोनों प्रकार के अलंकारों में यह प्रवृत्ति अधिक मात्रा में दिखाई पड़ती है। सादृश्यमूलक अलंकारों में उपमा, उपमेधा, रूपक, सांगरूपक, रूपकान्वयित, तुल्ययोगिता वृत्तान्त आदि का अधिक प्रयोग हुआ है। वैपश्यमूलक अलंकारों में विरोधाभास का प्रयोग अधिक प्राप्त होता है। इनके अतिरिक्त अन्योक्ति, सदेह, यथा सख्या, सहोक्ति, तद्गुण, पर्याय, स्मरण आदि अलंकारों का प्रयोग बड़ी-बड़ी दिखाई पड़ता है। पाश्चात्य अलंकारों में विशेषणविपर्यय, ध्वन्यात्मकता, अगांगी प्रयोग तथा मानवीकरण आदि प्रधान अलंकार भी अपनाये गये।

हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य में उपमा का सर्वाधिक प्रयोग हुआ है। जब दो वस्तुओं में समानता प्रदर्शित की जाती है तो वहाँ उपमालंकार माना जाता है। काव्य में प्रस्तुत को पूर्ण रूप से स्पष्ट करने के लिए उसके समान जाति, आकृति, रूप, रंग, गुण एवं प्रभाव वाले अप्रस्तुत का विधान किया जाता है इसके लिए हिन्दी में “सा” “जैसा” “सदृश” आदि का तथा तेलुगु में “योसे”, “यसे” “सागु” “सा” आदि का प्रयोग किया जाता है। हिन्दी के स्वच्छन्दतावादी कवि पन्त ने अपनी “छाया” नामक कविता में उपमाओं की लड़ी शुरू की है—

“कौन कौन तुम परिहृत बसना
भ्रान्त बना, भ्रू पतिता-सी
घात होता विच्छिन्न सता-सी
रति घान्ता ब्रज बनिता-सी”

पन्त ने अपनी ‘भाबी पत्नी’ की उपमा सरोवर के नतमुख अरुण कमल से दी है—

“मृदुमिल सरसी में सुकुमार
अधोमुख अरुण सरोज समान”^२

१. सुमित्रानन्दन पन्त : छाया : पल्लविनी । तृतीय संस्करण । पृ० ५६ ।
२. सुमित्रानन्दन पन्त : भाबी पत्नी के प्रति । पल्लविनी तृतीय संस्करण । पृ० १४८ ।

शिवशंकर शास्त्री ने भी अपनी प्रिया के आनन्द की उपमा मरोवर में डोलने वाले कमल के साथ दी है।

“सरसी पर सहराते जलल-सदृश

तय आनन ने आश्चर्यं चकित कर डाला”

इस प्रकार अन्य हिन्दी और तेलुगु के कवियों के काव्य में उपमा की छटा देखने की मिलती है। स्वच्छन्दतावादी उपमा की एक और विशेषता यह है कि उसमें मूर्त प्रस्तुत के लिए अमूर्त अप्रस्तुत और अमूर्त प्रस्तुत के लिए मूर्त अप्रस्तुत का विधान भी निस्संकोच रूप से किया गया है। कभी-कभी अमूर्त प्रस्तुत के लिए अमूर्त प्रस्तुत का भी प्रयोग हुआ है। प्रसाद, पन्त, कृष्णशास्त्री तथा शिवशंकर शास्त्री में यह प्रवृत्ति सर्वाधिक दिखाई पड़ती है। “छाया” के लिए पन्त अमूर्त अप्रस्तुत करते हैं—

‘गूढ़ कल्पना सी कवियों की
अज्ञाता के विस्मय सी,
आदियों के गम्भीर हृदय-सी
बच्चों के तुलसे मय-सी।”^१

इसमें उपमाओं की माला होने के कारण मालोपमा अलंकार है। प्रसादजी ने “सज्जा” की अमूर्त भावना के लिए अनेक मूर्त-अमूर्त अप्रस्तुतों की माला प्रस्तुत की है—

“कोमल किसलय के अंचल में नन्हीं कलिका उग्यो दिपती सी,
गोधूली के धूमिल षट में दीपक के स्वर में दिपती सी
मंजुल स्वप्नों की विस्मृति में मन का उन्माद निखरता उग्यो,
सुरभित सहुरों की छाया में बुल्ले का विभ्रम बिखरता उग्यो ;”

उपयुक्त उद्धरण में उपमा का प्रयोग नवीन ढंग से हुआ है। सज्जा को दीपशिखा, कलिका और लतिका के रूप में देखा गया है। इनके अतिरिक्त सज्जा को मायाविनी नारी का रूप भी दिया गया है। कवि ने उपमानों के रूप, गुण, धर्म और क्रिया का भी वर्णन किया है। इस से भाषा में चित्रात्मकता और भावों में सस्तिष्टता आ गयी है। इन अप्रस्तुतों से काव्य में मूर्तिमत्ता आती है। रंग, रूप, ध्वनि, स्पर्श आदि ऐन्द्रियिक धर्मों तथा उनके विषयों का प्रत्यक्षीकरण हो जाता है। तेलुगु के

१. ‘अस्कंजमु कोलिप तोचे नोयाननम्पु ।

सरसिपे देलिपाडेडि जलज मृदल” — शिवशंकर शास्त्री : हृदयेदवरी । पृ० ८१ ।

२. मुमित्रानन्दन पन्त : छाया । पल्लविनी । तृतीय संस्करण । पृ० १७ ।

३. जयशंकर प्रसाद : सज्जा सर्ग । कामायनी । पृ० ६७

स्वच्छन्दतावादी कवियों में भी अमूर्त प्रस्तुत के लिए अमूर्त अप्रस्तुतों को लाने की प्रवृत्ति अधिक दिखाई पड़ती है। शिवशंकर शास्त्री ने अपनी "हृदयेश्वरी" में प्रस्तुत के लिये मूर्त अप्रस्तुत का विधान सुन्दर ढंग से किया है—

“विमल सुकोमल मंजुल तरलित
शीतल तेरी दिव्य दृष्टियाँ
मेरे आनन पर उतरी हैं
स्निग्ध चाँदनी की चिड़ियाँ-सी”^१

इस में नायिका की शीतल तथा दिव्य दृष्टियाँ चाँदनी की चिड़ियों की भाँति कवि के मुँह पर उतरी हैं। यहाँ चाँदनी की चिड़ियाँ दृष्टियों के लिये उपमा के रूप में गृहीत हैं। चाँदनी की चिड़ियों को हम मूर्त अप्रस्तुत के रूप में भी ग्रहण नहीं कर सकते क्योंकि चाँदनी की बनी हुई हैं। इस प्रकार उपमा अलंकार की छटा इन स्वच्छन्दतावादी काव्य-धाराओं में पूर्ण रूप से पायी जाती है।

उपमा के पश्चात् उल्लेखा तथा रूपक अलंकारों का प्रयोग स्वच्छन्दतावादी काव्य में अधिक हुआ है। ये अलंकार प्रमाद, पंथ, निराला, महादेवी, कृष्णशास्त्री, वेदुल सत्यनारायण शास्त्री, नायनि सुब्बाराव, शिवशंकर शास्त्री, बसवराजु अप्पाराव आदि कवियों की कविताओं में ही अधिक दिखाई पड़ते हैं। स्वच्छन्दतावादी कवियों के काव्य में रूपक का विधान नवीन प्रकार से हुआ। इनके काव्य में अधिकतर सादृश्य और साधर्म्यमूलक अप्रस्तुतों का प्रतीकयत् व्यवहार किया गया तथा रूपक के वाचक पदों के स्थान पर सप्तक या व्यंजक पदों का प्रयोग हुआ। धर्म्यवस्तु के स्थान पर उसके व्यंजक अप्रस्तुत चित्रों का भी विधान हुआ। इस तरह रूपक, रूपकानुशोभित, अन्योचित आदि अलंकारों का हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादों में अधिक प्रयोग मिलता है। रूपकों में भी सांगरूपक का विधान तेलुगु के स्वच्छन्दतावाद में नहीं दीखता। रूपकों का सौन्दर्य दोनों भाषाओं के स्वच्छन्दतावादों में द्रष्टव्य है—

“हम सागर के प्रबल हात हैं,
जल के धूम, गगन की धूल,
अनिल फेन, उषा के पल्लव
घारि वसन, वसुधा के मूल।”^२

१. “कोमल मनोज विमल दुष्कोण तरल
दिव्य शीतल भवदीप दृष्टुलबल
पिषकटिल्लि मदानन बिम्बधुपयि
धेलुबुगा बाले येमेल पुमुगु लटलु।” अश्विनाशंकर शास्त्री: “हृदयेश्वरी”; पृ० १२।
२. सुमित्रानन्दन पंथ : बादल । पत्तयिनो । तृतीय संस्करण । पृ० ४८

“तापस बाला गंगा निर्मल, क्षति मुल से दीपित मृदु करतल ;

सहरे उर पर कोमल कुन्तल ।

गोरे अंगों पर सिहर-सिहर, लहराता तार सरल मुन्दर,

चंचल-चंचल सा नीलाम्बर ।”^१

“उलझ गया मेरा चित्त-विहग

तब संकुल चितवन जाल में ”^२

“स्वच्छ प्रणय की जल धारा से

फूलों की स्नेह-सत्ता पालित

पड़ी धरा पर बात-हता हो

बिना बिछेरे सौरभ ”^३

प्रथम उदाहरण में कविवर पन्त ने बादलों को विभिन्न रूपों में देखा है। द्वितीय उदाहरण में पन्त ने तन्वंगी गंगा को एक तापस-बाला के रूप में चित्रित किया है। तृतीय उदाहरण में शिवशंकर शास्त्री ने अपने पित्त-विहग को प्रिय की दृष्टि-जाल में बन्दी के रूप में पाया। चतुर्थ उदाहरण में कविवर कृष्णशास्त्री स्वच्छ प्रणय की जलधारा से पालित स्नेह की पुष्प-सत्ता को बिना सौरभ को फैलाये ही बात-हता हो जाना देखते हैं। सागरूपकों का विधान निराला तथा पन्त में मिलता है। पन्त परिवर्तन का मानवीकरण कर उसे विभिन्न सागरूपकों के द्वारा प्रकट करते हैं। परिवर्तन को सहस्र-फणी घासुकि कह कर पन्त ने आन्तरिक सागरूपक का निर्वाह किया है—

१. सुमित्रानन्दन पन्त ; नीला-विहार । पल्लविनी । तृतीय संस्करण । पृ० १८५ ।

२. “चिक्कुकोन्नविन्मामक चित्त उगमु ।”

संकुल भवद्विस्तोकन जालकमुल ।”

—शिवशंकर शास्त्री : “हृदयेदवरी” । पृ० २५ ।

३. “स्वच्छमनद्विती प्रणयपु सलिल धार

बोसि पंचिन स्नेहपु बूल तोव

तावुलतु जिम्मु नसरुल दाल्प कुण्ड

गासि ताकुन नेसपे खाते नकट ?”

—कृष्णशास्त्री : श्री वेदुलपल्लि कृष्णशास्त्रि वृत्तुल । पृ० ४५ ।

“अहे वामुकि सहस्र कन ।

लक्ष अलक्षित धरण तुम्हारे चिन्ह निरन्तर

छोड़ रहे हैं जग के विक्षत वक्ष-स्थल पर ।

शत-शत केनोच्छ्वसित फूटकार भयंकर

घुमा रहे हैं घनाकार जगतों का अम्बर ।

मृत्यु तुम्हारा गरज दन्त, कंचुक कल्पान्तर ।

अखिल विषय ही बिबर, बक्र कुण्डल दिङ्मण्डल ।”

तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य में सांख्यिकों का सफल प्रयोग नहीं दिखाई पड़ता ।

हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य में रूपकातिशयोक्ति और अन्योक्ति अलंकारों की भी प्रमुखता है । इनका मूल कारण यह है कि इनमें प्रतीकों तथा सांख्यिक प्रयोगों के लिए अधिक अवसर रहता है । प्रभाव-साम्य पर दृष्टि होने के कारण कवि अप्रस्तुत की आकृति, गुण आदि पर ध्यान नहीं देता । ऐसे अवसर पर कवि रूपकातिशयोक्ति या अन्योक्ति अलंकार की योजना करता है । अन्योक्ति में प्रस्तुत का प्रतिनिधित्व करने वाले अप्रस्तुत द्वारा प्रस्तुत की ओर संकेत किया जाता है, रूपकातिशयोक्ति में प्रस्तुत का उल्लेख किये बिना ही अप्रस्तुत से उसका अभेद दिलाया जाता है । इससे यह स्पष्ट हो जाता है कि रूपकातिशयोक्ति अलंकार में उपमान के द्वारा ही उपमेय का बोध कराया जाता है । प्रसाद की “लहर”, निराला की “जलद के प्रति” मायनलाल चतुर्वेदी की “फूल की चाह” महादेवी की “मुरझाया फूल”, वचन की “मधुशाला”, बसवराजु अप्पाराव की “ताजमहल” आदि कविताओं इसी प्रकार की हैं । रूपकातिशयोक्ति के निम्नलिखित उदाहरण दृष्टव्य हैं—

“कमल पर की चार छजन थे प्रथम

पंल फड़काना नहीं थे जानते

चपल बोझो घाट कर अब पंल की

ये विकल करने लगे हैं भ्रमर की ।”^१

“बाँधा है विधु को किसने इन काली जंजीरों से ।

मणिवाले फणियो का मुख क्यों भरा हुआ हीरों ॥”^२

“आघ्र वृक्ष से लिपट गयो है अंक माधवी की लतिका

कह न सकेंगे उन दोनों की प्रेम-सम्पदा की सोमा

१. सुमित्रानन्दन पन्त : निष्ठुर परिवर्तन । आधुनिक कवि - २ । सातवां संस्करण ।

पृ० ३६ ।

२. सुमित्रानन्दन पन्त : धर्मि । पृ० १२ ।

३. जयशंकर प्रसाद : आँसू ।

देख ॥ पाया शूर वायु ने उन्मूलित फर दिया लता को
 बना ठूँठ तब आम वृक्ष, मुख पर छापी दुख की रेखा
 पत्रों और फलों के उष्ण आँसू की धार बहाकर
 हरे पत्र-सी बाल-कुटी में मोठा फल एक गिराकर
 माधवी लता के साथ चला आम वृक्ष भी भाया में
 इष्ट-प्रदाता अमर आम फल बचा अंत में कवियों को ।”

प्रथम उदाहरण में पतंजलि ग्रंथि की नायिका की आँखों की यौवन-जन्म चंचलता को स्पष्ट करने के लिये कमल पर बँटे हुये खंजन पक्षियों की विकलता को अंकित करते हैं। द्वितीय उदाहरण में प्रसादजी आँसू की नायिका के मुख सौन्दर्य को व्यक्त करते हैं। तृतीय उदाहरण में शाहजहाँ तथा मुमताज के प्रेम को आम्र वृक्ष और माधवी लता के प्रेम के रूप में अंकित किया गया है और आम्रफल को ताजमहल के प्रतीक के रूप में देखा गया है।

स्वच्छन्दतावादी काव्य में उत्प्रेक्षा अलंकार को भी प्रमुख स्थान प्राप्त हो गया है। स्वच्छन्दतावादी कवियों ने प्रस्तुत की अप्रस्तुत रूप में संभावना की है। इस अवसर पर कवि अपनी कल्पना-शक्ति द्वारा अप्रस्तुतों की संभावना करते हैं। दिनकर तथा कृष्णशास्त्री ने अपनी “उर्वशी” की कल्पना करते हुये अनेक सौन्दर्यमयी अप्रस्तुतों का प्रयोग किया है। इनके अतिरिक्त स्मरण, मुद्रा, ययासंख्या, सहोक्ति, पर्याय आदि अलंकारों का व्यवहार भी कहीं-नहीं हुआ है।

स्वच्छन्दतावादी-युग के काव्य में प्रभाव-साम्यमूलक अप्रस्तुतों के अतिरिक्त तुलना एवं विरोधमूलक अप्रस्तुतों की भी योजना मिलती है। भाव तथा उक्ति के चमत्कार के लिए विरोधाभास अलंकार का प्रयोग होता है और साक्षणिक या व्यञ्जक पदों द्वारा उसकी योजना होती है। वास्तव में इस अलंकार में विरोध का भाव नहीं, अपितु विरोध का आभास दिखाई पड़ता है। अलंकार का चमत्कार प्रसाद, पत, महादेवी, कृष्णशास्त्री, शिवशंकर शास्त्री में अधिक देखने को मिलता है—

“शीतल बाला जलती है, ईंधन होता दुःख-जल का ?” (आँसू : प्रसाद)

“नाश भी है मैं अनन्त विकास का श्रम-भी
 रमाग का दिन भी चरम आसक्ति का तम-भी
 तार भी आघात भी, शंकार की गति भी
 पात्र भी, मधु भी, मधुप भी, मधुर विस्मृति भी,
 अघर भी हूँ और स्मिति की चाँदनी भी हूँ।” (नोरजा-महादेवी)।

इन उदाहरणों में शब्दों के प्रयोग के वैविध्य के कारण विरोध तो अवश्य दीखता है, परन्तु सश्लिष्ट और सूक्ष्म भावों की अभिव्यक्ति हुई है। तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों में विरोधाभास की छटा कृष्णशास्त्री में अधिक पायी जाती है—

“मैं बनूँगा मधुप भी और, चन्द्रमा भी
मैं बनूँगा मेघ भी और, चंचला भी
मैं बनूँगा फूल भी और किसलय भी
मैं बनूँगा गीत भी और सरिता भी ।”

इसमें कवि विरोध के द्वारा महादेवी की भाँति भाव-चित्रण कर रहा है। वास्तव में इन के पीछे से कवि का व्यक्तित्व झलकता है। कविवर कृष्णशास्त्री अपनी विरह-दग्गा का वर्णन करते हुये कहते हैं कि ये वेदना-सुख का अनुभव कर रहे हैं—

“मेरे जलते उर में छिपकर कितने ही कल्पों से
मर्म-वेदना का सुख जो है मुझे प्रीतिकर प्राणों से ।”^२

“मर्म-वेदना का सुख”—इसमें विरोधाभास अलंकार स्पष्ट रूप से दिखाई पड़ता है।

भारतीय अलंकारों के अतिरिक्त हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने पाश्चात्य अलंकारों का भी प्रचुर मात्रा में प्रयोग किया है जिनमें मानवीकरण, विशेषण-विपर्यय अत्यन्त प्रधान है। वास्तव में मानवीकरण, अलंकार की अपेक्षा विश्व के प्रति एक दृष्टिकोण है। सूर्यात्मवादी दर्शन तथा व्यक्तिवादी कल्पनातिरेक के कारण हम दृष्टिकोण का प्रसार भारतीय स्वच्छन्दतावादी काव्य में भी पाया जाता है। हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने निर्जीव पदार्थों में चेतना का आरोप करके उनका मानवीकरण किया है—

१. “मधुप मय्येद जदमाम नय्येदनु
मेघ मय्येद वित मेरपु नय्येदनु
अलस नय्येद जिगुराकु नय्येदनु
पाट नय्येद गोंडवागु नय्येदनु ।”

—कृष्णशास्त्री : श्री देवुलपत्ति कृष्णशास्त्री कृतुलु । पृ० ११ ।

२. “इन्नि कल्पालु कालु नायेद नडपि ।
—नाकु प्राणमे धगु वेदना सुखम् ।”

—कृष्णशास्त्री : श्री देवुलपत्ति कृष्णशास्त्री कृतुलु—पृ० ११५ ।

“मिथु सेज पर घरा धनु अथ
तनिक संतुलित बँटी तो;
प्रलय निशा की हलचल समुनि में
मान बिचे तो बँटी सी ।”

“इस सोते सत्तार बीच, जगकर सजकर रजनी घाले
कहाँ बेचने से जाती हो ये गजरे तारों घाले ।”

इस प्रकार प्राकृतिक वस्तुओं के अनिश्चित स्वच्छन्दतावादी कवियों ने मानविक
वृत्तियों को भी सजीवता प्रदान करके मूर्त रूप में अंकित किया है। प्रसाद जी ने
“कामायनी” में सज्जा का मानवीकरण इस प्रकार किया है—

‘गीरय निशीथ में रातिका सी गुम बोन आ रही हो यदुती ?
कोमल बाहे फँसाये तो आलिंगन का जाहू करती ।”

तेलुगु के प्रायः सभी स्वच्छन्दतावादी कवियों के काव्य में मानवीकरण का सौन्दर्य
उपलब्ध होता है—

“छोड़ नाट्य औ’ मधुर गान की
निद्रा में डूबी शैवलिनी ।”

“अम्बर की श्यामल सरसि में
जल फ्रीडाएँ करने वाली
बिलासिनी तारों की बालाओं को देखो ।”

इस तरह मानवीकरण हिन्दी और तेलुगु में स्वच्छन्दतावादी काव्य में देखने को
मिलता है ।

-
१. जयशंकर प्रसाद : कामायनी । पृ० २६ ।
 २. डा० रामकुमार वर्मा : आधुनिक कवि—३ । द्वितीय संस्करण । पृ० ६६ ।
 ३. जयशंकर प्रसाद : सज्जा सर्ग । कामायनी । पृ० ७६ ।
 ४. नाट्यमधु मधुर गानबुनु मांनि
गाठंयु निहुर गांचे शैवलिनि ।”—कृष्णशास्त्री : धो दे० कृष्णशास्त्रि कृतुलु ।
पृ० २७ ।
 ५. “श्यामलाम्बर परिणाह सरसिलोन
प्रणय लीला बिहार बिलासिनु तणु ।
तारकल गांवुमा ?—वही । पृ० १८ ।

विशेषण विषय भी स्वच्छन्दतावादी कवियों का एक प्रिय अलंकार है। यह भी साधनिक प्रयोगों के भीतर समाविष्ट हो जाता है। कुछ उदाहरणों की ओर दृष्टिपात किया जाय—

“सुरीने झोले अघरों बीच, अचूरा उसका लचका गान।” (उच्छ्वास : पंत)

“वेदना के ही सुरीले हाथ से”—(प्रंथि—पंत)

“थके हुये दिन के निराशा भरे जीवन की” (लहर—प्रसाद)

प्रथम पंक्ति में सुरीने और लचका विशेषण अघरों और गान के लिये प्रयुक्त हुये हैं, जबकि वे अन्य वस्तुओं के विशेषण के रूप में प्रयुक्त होते हैं। द्वितीय पंक्ति में सुरीला विशेषण हाथ के लिये प्रयुक्त है तृतीय पंक्ति में “थके हुये” विशेषण दिन के लिये प्रयुक्त है, जिससे विनक्षण अर्थ-बमत्कार हुआ है और अभिव्यक्ति में सौन्दर्य का समावेश हो गया है। तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों में कृष्णशास्त्री के काव्य में यह अलंकार प्रचुर मात्रा में उपलब्ध होता है। एक उदाहरण यहाँ पर्याप्त है—

“.....छाया-सा रुककर

पुकारते कौन (मूक नयनों की बोझिल दृष्टियों से ”

मूक विशेषण नयनों के लिये तथा बोझिल विशेषण दृष्टियों के लिये प्रयुक्त है। इससे अर्थ ग्रहण तथा विम्व ग्रहण में अतीव सौन्दर्य की सृष्टि हुई है।

इस प्रकार हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य में अलंकारों का सुन्दर तथा प्रौढ प्रयोग हुआ है।

४. चित्रण-कला :—

ललित कलाओं में चित्रण-कला, संगीत-कला तथा काव्य-कला अत्यन्त सूक्ष्म कलाएँ हैं। चित्रकला का आधार रेखाएँ हैं, संगीत कला का आधार राग है और काव्य-कला का आधार शब्द है। परन्तु काव्य-कला में अन्य कलाओं का समाहार हो जाता है। संगीत का सम्बन्ध राग से होने के कारण उसका ध्वनि छन्द और लय-रस के अंतर्गत किया जायगा। काव्य-कला में चित्र-कला को अत्यन्त मुख्य स्थान प्राप्त हुआ है। काव्य-वास्तव में भाव या वस्तु का शब्द-चित्र है। शब्दों के द्वारा अर्थ

१. “.....छाया-सा रुककर

पितुगु रेबरो, मूकनतुलु मोयलेनि धुपुलतो ।”—श्री दे० कृष्णशास्त्रि कृतुलु ।
पृ० ११२ ।

२. Poetry is a speaking picture and picture a mute poetry.’
Lessing.

की अभिव्यक्ति करके कवि अपनी अनुभूति को अन्योक्त रूप प्रदर्शित करता है। काव्य-रचना में प्रयुक्त कवि वर्ण्य-वस्तु या भाव को दृश्य रूप में देगना या ध्वनि रूप में सुनना है। उसी भाँति पाठक भी काव्य पढ़ने समय वर्ण्य-वस्तु या भाव को मूल रूप में ग्रहण करना चाहता है।

काव्य रूपाश्रित होने के साथ शब्दाश्रित भी है। परन्तु वह अन्य इंद्रियों के विषय में भी उपेक्षा नहीं करता। रूप और शब्द के अतिरिक्त रस, गन्ध एवं स्पर्श का प्रत्यक्षीकरण भी काव्य द्वारा होता है। श्रोता या पाठक शब्द को सुनने समय केवल अपनी श्रवणेन्द्रिय से ही काम नहीं लेता, वह वर्ण्यवस्तु का रूप-रंग भी अपनी कल्पना की आँखों से देखता चलता है। यदि गन्ध, स्पर्श, रस का भी शब्दों में वर्णन किया गया है तो पाठक या श्रोता कल्पना द्वारा घ्राणेन्द्रिय, त्वणेन्द्रिय तथा रसेन्द्रिय का अभ्यास करने लगता है। काव्य की चित्रण-शक्ति की पूर्णता तथा उत्कृष्टता इसी में है कि चित्रण सभी या अनेक इन्द्रियों की संवेदना से आपूरित हो। वर्णन शब्द के द्वारा काव्य का श्रवणाश्रित होने तथा चित्रण से उसके नयनाश्रित होने का, बोध होता है। चित्रण या वर्णन के द्वारा सभी ज्ञानेन्द्रियों की संवेदनाओं से सम्बद्ध विषयों का मानस-चित्र उपस्थित हो जाता है। ये मानस-चित्र कवि की संवेदना के नहीं, अपितु संवेदनाओं से सम्बद्ध वस्तुओं तथा त्रिया-ध्यापारों के चित्र होते हैं। इन चित्रों को प्रेषित करने वाले शब्द ऐन्द्रियिक या मूर्त अर्थों की अभिव्यक्ति करने वाले होते हैं, वृद्धिप्राप्त अर्थों की अभिव्यक्ति करने वाले नहीं। काव्य में ऐसे अर्थों तथा चित्रों की अभिव्यक्ति होती है, जो कवि के हृदय-स्पर्श से विशेषीकृत हो गये हैं और जो इन्द्रियानुभूत एवं चिन्तात्मक या मूर्त होते हैं। उन्हें कवि ने जिस रूप में ग्रहण किया था, उन्हें उसी रूप में पाठक या श्रोता भी ग्रहण करता है। अतः इन्द्रियों के संवेद्य विषयों के सामञ्जस्य और औचित्य पर ही काव्य की प्रेषणीयता और प्रभावोत्पादकता निर्भर करती है। कवि का कर्तव्य चित्र का सघटन करके श्रोता या पाठक में भाव का संचार करना है, न कि उपदेश देना या विश्लेषण करना। इस सदर्भ में आचार्य रामचन्द्र शुक्ल कहते हैं—

“रस-विधायक कवि का काम श्रोता या पाठक में भाव-संचार करना नहीं, उसके समस्त भाव का रूप प्रदर्शित करना है जिसके दर्शन से श्रोता के हृदय में भी उक्त भाव की अनुभूति होती है जो प्रत्येक दशा में आनन्द स्वरूप ही रहता है।”

निष्कर्ष यह कि काव्य में चित्रण की ही प्रधानता है और यह चित्रण कलात्मक एवं सतुलित होना चाहिए। कलात्मक चित्रण के लिए ये निम्नलिखित तत्त्व अनिवार्य हैं—

१. कलात्मक चित्रण में शब्द-योजना के द्वारा पाठकों का ध्यान आकृष्ट करने की शक्ति होनी चाहिये ।
२. उम में बिम्ब-ग्रहण के द्वारा भावों के स्वरूप के प्रत्यक्षीकरण की शक्ति होनी चाहिये ।
३. उसमें इन्द्रियों के संवेद्य विषयों का उचित सामग्रस्य होना चाहिये । चित्रण में ऐन्द्रियता होनी चाहिये ।^१
४. वर्ण्य वस्तु के विभिन्न अंगों के चित्रण में भी सामग्रस्य, अन्विति तथा सौष्ठव होने चाहिये ।^२
५. परिपार्श्व से उसका अनुबन्ध और प्रवृत्त सम्बन्ध प्रत्यक्ष होना चाहिये । पहले भी कहा जा चुका है कि चित्रण की सबसे महत्वपूर्ण विशेषता उसकी चित्रात्मकता है । इसी विशेषता के कारण पाठक कवि की अनुभूतियों का दृश्य-रूप में आकृष्टन करता है । काव्य में प्रयुक्त शब्द अर्थों के संकेत या प्रतीक मात्र है । शब्दों के द्वारा अर्थ को प्रकट करना ही काव्य नहीं है । कवि अर्थ ग्रहण नहीं करता, वह चित्र-रूप में वर्ण्यवस्तु का प्रत्यक्षीकरण करता है ।^३ अतः कवि

१. "In order to be successful the poetic image needs to have sufficient sensuous appeal or novelty to arrest the reader's attention and stir his imagination."—R. A. Foakes : 'Poetic Imagery, The Romantic Assertion. P. 27.

२. "Another aspect of the poetic image is its compression of language or of associations as a means of obtaining emotional intensification. Many more words than an image contains are usually required in order to paraphrase it. "—R. A. Foakes : "Poetic imagery—The Romantic Assertion P. 29.

३. "अभिधा द्वारा ग्रहण दो प्रकार का होता है—बिम्ब ग्रहण और अर्थ ग्रहण । किसी ने कहा "कमल" । अब इस कमल पद का ग्रहण कोई इस प्रकार भी कर सकता है कि सलाई लिये हुये सफेद पसलियों और नाल आदि के सहित एक फूल का चित्र अंतःकरण में थोड़ी देर के लिये उपस्थित हो जाय ; और इस प्रकार भी कर सकता है कि कोई चित्र उपस्थित न हो, केवल पद का अर्थ मात्र समझकर काम चल जाय । व्यवहार में तथ्य शास्त्रों में इसी दूसरे प्रकार के संकेत-ग्रह से काम चलता है । "पर काव्य के दृश्य-चित्रण में संकेत ग्रहण पहले प्रकार का होता है । उसमें कवि का लक्ष्य "बिम्ब-ग्रहण" कराने का होता है, केवल अर्थ ग्रहण कराने का नहीं ।"

राशियों के द्वारा चित्र-योजना करता है जिसका पाठक के द्वारा चित्र-ग्रहण होगा है। यदि चातिशयत राशियों के व्यवहार से गंजुष्ट नहीं होगा, अतः वह अपने मनोबुद्धि चित्र को निजिष्ट राशियों के द्वारा प्रेरित करता है। गणना करने के द्वारा ही भाव-चित्रों का प्रावर्तन करवा जा सकता है।

सौन्दर्य का अर्थ ही चित्रण का लक्ष्य है। यदि बहुत ही तीन प्रकार के सौन्दर्य का अर्थ करता है— १. रूप-सौन्दर्य, २. भाव-सौन्दर्य तथा ३. कर्म-सौन्दर्य। रूप-सौन्दर्य के अर्थ में कवि का ध्यान आत्मन्य या सुहीत वस्तु की वास्तव-आकृति के सौन्दर्य पर रहता है। भाव-सौन्दर्य आत्मन्य होता है, अतः उसके चित्रण में कवि का ध्यान वास्तविकता पर बहुत कम रहता है। वास्तव में भाव-सौन्दर्य कवि के अपने ही हृदय की सौन्दर्य-भावना का व्यक्त-वस्तु से आरोप मात्र है। तृतीय प्रकार का सौन्दर्य कर्म-सौन्दर्य है। कर्म करते समय मानव में जो सौन्दर्य दिखाई पड़ता है, वही कर्म-सौन्दर्य है। प्रवृत्ति-वाच्यों में यह सौन्दर्य अपने उत्तर को प्राप्त होता है। हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य में रूप-सौन्दर्य तथा भाव-सौन्दर्य का पूर्ण परिपाक हुआ है।

(क) रूप-सौन्दर्य का चित्रण :—हिन्दी और तेलुगु स्वच्छन्दतावादी काव्य में रूप-सौन्दर्य का चित्रण मिलता है। रूप-सौन्दर्य के चित्रण में चित्र की वास्तविकता पर इन कवियों का ध्यान रहा है। हिन्दी के कवियों में प्रसाद, पंत, निराला, महादेवी, दिनकर तथा तेलुगु के कवियों में नायनि गुम्बाराव, रायप्रोलु गुम्बाराव, दुब्यूरि रामिरेड्डी, शिवराज साहनी, विश्वनाथ सत्यनारायण आदि के काव्य में रूप-सौन्दर्य का चित्रण हुआ है। प्रसाद और पंत ने नारी के रूप-सौन्दर्य का मादक चित्रण प्रस्तुत किया है। 'पंचि' की नायिका के तरुण सौन्दर्य का चित्र अत्यन्त मनोमुग्धकारी है—

“बाल रजनी सी भलक थी बोलती
भ्रमित हो शशि के यदन के बीच में;
अधल रेखांकित कभी थी कर गहरी
प्रभुपता मुझ की सुखवि के काव्य में।

× × ×

स.ज की मादक मुरा सी लालिमा
फँस गालों में, नवीन मुलाव—ते
छलकती थी चाड़-सी सौन्दर्य की
शपथुते ललित गढ़ी से, सीप—से।

- इन गढ़ों में रूप के आवर्त से
 धूम फिर कर, गाय-से किसके नयन
 हैं नहीं डूबे, भटक कर, अटक कर
 भार से दब कर तरुण सौन्दर्य के ?”^१

उपर्युक्त चित्रण में कवि ने यौवन-मुग्धा नायिका के रूप-सौन्दर्य को साकार कर दिया है। कवि ने उपर्युक्त चित्र में लज्जाशील नायिका के मुख-सौन्दर्य का अंकन सुन्दर अप्रस्तुतों के माध्यम से किया है। पत जी के आरंभिक चित्रों में सुकुमारता, रंगीनी तथा मूढता का सौन्दर्य अपार है। अपनी कल्पना के बल पर कवि ने विश्व में प्राप्त सौन्दर्य का चयन कर एक स्थान पर रख दिया है। कविवर पंत ने ग्राम्या में अपनी कल्पना को एक यथार्थवादी घरातल प्रदान किया है। उन्होंने ‘ग्राम युवती’ के बाह्य-सौन्दर्य को उसकी शृंगारी चेष्टाओं के साथ अत्यन्त मासल रूप में अंकित किया है—

- “उन्मद यौवन से उभर, घटा सी मय असाढ़ सी सुन्दर,
 अति दयाम घरण, इलय मंद घरण
 इठलाती आती ग्राम युवति, वह गजगति सर्प डगर पर।
 सरकाती पट, खिसकाती लट, शरमाती झट,
 वह नमिन दृष्टि से देख उरोओं के युग घट।
 हँसती खल खल अयला चंचल, ज्यों फूट पड़ा हो छोट सरल,
 भर केनोज्वल दशनों से अपरों के तट।”^२

तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों में कृष्णशास्त्री, नायनि सुब्बाराव, शिवशंकर शास्त्री तथा विश्वनाथन, सत्यनारायण के काव्य में रूप-सौन्दर्य का विधान सुन्दर रूप से हुआ है। शिवशंकर शास्त्री ने अपनी “हृदयेश्वरी” की नायिका के रूप-सौन्दर्य को इस प्रकार अंकित किया है—

- “अर्धोन्मिलित कर लोचन ओ,
 बदन-कमल राज्ञा से नत कर
 कोमल चंचल स्वर्ण-सता-सी,
 तुम, चली सौध के भीतर।”^३

१. सुमित्रानन्दन पंत : “ग्रंथि” । पल्लविनी । तृतीय संस्करण । पृ० ३८—३९ ।
२. सुमित्रानन्दन पंत : आधुनिक कवि — २ । सातवाँ संस्करण । पृ० ८७ ।
३. “कान्तुत्तरमोहिन्द अमल, कमल मल्ल ।
 रम्यमुगवयात्ति लज्जाभिराम गतिनि ।
 ललित जंगम कांचन लतिक रीति ।
 हर्म्य भागम्मु लोनिवि नरिगिजायु ।”

—शिवशंकर शास्त्री—हृदयेश्वरी : पृ० १० ।

इस चित्र में कवि ने नायिका को अधखुली आँखों के साथ अपने मुख को नमित करते हुये देखा है। इस चित्र में माधुर्य और सज्जा के साथ कान्ति तथा दीप्ति का भी संचार हुआ है। परन्तु यह कहना ही पड़ता है कि तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य में हिन्दी की अपेक्षा रूप-सौन्दर्य का चित्रण कम ही हुआ है।

(अ) छाया-चित्र :—कही-कही तो रेखाओं के द्वारा ही रूप-सौन्दर्य का चित्रण किया जाता है तो कही-कही छाया और प्रकाश की कला द्वारा आकृति का अस्पष्ट किन्तु भावव्यञ्जक चित्रों की योजना की जाती है। यह दूसरे प्रकार का चित्रण छाया-चित्र कहलाता है। यह सभी अंगों को उभार कर दिखाने वाला चित्र नहीं होता। परन्तु प्रभावान्विति की दृष्टि से इसका महत्व सश्लिष्ट चित्रों से किसी प्रकार कम नहीं होता। प्रसाद ने “कामायनी” में श्रद्धा का छाया-चित्र इसी प्रकार अंकित किया है—

“हृदय की अनुकृति बाह्य उदार एक सम्झी काया, उन्मुक्त;

× × × ×

नील परिधान बीच सुकुमार खुल रहा मुकुल अधखुला अंग;
आह वह मुख, पश्चिम के व्योम बीच जब धिरते हों घमश्याम;
अरण रविमंडल उनकी भेद दिखाई देता हो छविधाम।
घिर रहे थे घुँघराले घाल अंस-अवलम्बित मुख के पास,
नील घन शावक से मुकुमार सुधा भरने की विधु के पास।”

इसमें श्रद्धा की आकृति का छाया चित्र अंकित किया गया है। तिर पर काले घुँघराले बाल चन्द्रमा की घेर कर बिखरे हुये काले बादलों के समान हैं। काया लंबी है, मुख गोरा है तथा कुछ अधरुले अंग भी दीप्तिमान हैं जैसे बादलों के बन में बिजली का फूल खिला हो। इस चित्र में सम्झाई, मोटाई तथा कुछ अंगों के पतले-पन का संकेत है। मुख्यतः दो ही रंगों से चित्र तैयार किया गया काला और सफेद या अदणाई लिये हुये सफेद रंग। इस प्रकार यह सुन्दर छाया चित्र रहस्य और कुतूहल उत्पन्न करके दर्शक को प्रभावित करता है। काले रंग से छाया तथा उज्ज्वल रंग से प्रकाश का चित्रण हुआ है।

प्रकृति के छाया-चित्र भी हिन्दी के स्वच्छन्दतावादी काव्य में अधिकतर मिलते हैं। मन्घ्या, रात्रि और उषा के चित्र इसी प्रकार के हैं। पत जो की “नौका-बिहार” नामक कविता में ऐसे छाया-चित्रों की योजना हुई है। उदाहरणार्थ दो चित्रों को प्रस्तुत किया जा सकता है—

“निश्चल जल के शुचि दर्पण पर,
विम्बित हो रजत पुत्तिन निर्भर
दुहरे ऊँचे लगते क्षण भर”^१

“अति दूर क्षितिज पर बिटप माल,
लगती भ्रू रेखा सो अराल
अपलक नभ नील नयन विशाल ।”^२

निश्चल जल रूपी दर्पण में विम्बित होने वाले रजत पुत्तिनों का दुहरे ऊँचे लगना तथा दूर क्षितिज पर बिटपों की धाना अपलक नील नयन रूपी आकाश की भ्रू-रेखा के समान लगना आदि छाया-चित्र मन को आकर्षित कर लेते हैं।

तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों के काव्य में छाया-चित्रों का आधिक्य नहीं है। फिर भी कुछ चित्रों में काला तथा सफेद रंगों का मिश्रण हुआ है। कृष्णशास्त्री रजनी के छाया-चित्र को इस प्रकार अंकित करते हैं—

“काजल से साड़ी से कर भ्रूंगार
पंखे धारण कर आती है रजनी
जिस में तिमिरांचल के झोंके से
चहुमणि जो बिखर गयी है।
वही विषादमयी छूतियाँ टपकाती हैं।”^३

पंखों के साथ काली साड़ी को पहन कर आनेवाली रजनी के अंचल के झोंके से बिखरने वाले तारे विषादमयी छूतियों को फैलाते हैं। इस चित्र में कवि की स्वच्छन्दतावादी दृष्टि द्रष्टव्य है।

(आ) संक्षिप्त चित्रण :—पूर्ण रूप से चित्र का आकलन कराने के लिये चित्र को संक्षिप्त बनाना अत्यावश्यक है। संक्षिप्त चित्रण में कवि चित्र को उस के पूर्ण रूप में आवश्यक चित्र-फलक पर अंकित करता है। संक्षिप्त चित्रण से केवल चित्र के बाह्य रूप तथा उसके अवयवों का ही प्रस्फुटन नहीं होता अपितु भाव के

१. सुमित्रानन्दन पंत : “नौका बिहार” । पल्लविनी । तृ० सं० । पृ० १८५ ।

२. वही । पृ० १८६ ।

३. “रेवकलंदालिच परतेंचु रेततांगि
काठ काटुक चीर सिगार मोदव
घोकटि चेरंगु बिसरन जेदरि योक्क
पुहुमणि विषादपूरित छुत्तु राल्लु;”

—कृष्णशास्त्री : श्री देवतपत्ति कृष्णशास्त्रि कृतुनु — पृ० ६१

प्रत्यक्षीकरण का भी अवसर प्राप्त होता है। रेखा-चित्र, गण्डचित्र, तथा छाया-चित्र में यह प्रभाव नहीं होता जो गदित्थ चित्रों में होता है। हिन्दी के कवियों में प्रभास, पत, निराला के काव्य में अगम्य गदित्थ चित्र उपलब्ध होने हैं। इन कवियों के सश्लिष्ट चित्रों में गामयस्य, गोष्ठर, मनुजन पाया जाता है। प्रमवद्धता तथा अगम्यता इन चित्रों में दिग्राई पड़ती है। कविवर पत ने प्रकृति का एक सश्लिष्ट चित्र इस प्रकार प्रस्तुत किया है—

“पायल श्रुतु धी, पर्वत प्रदेश;

पायल परिघातित प्रकृति वेश।

मेललाकार पर्वत अपार

अपने सहस्र दृग मुमन काइ,

अमलोक रहा है बार बार

भीचे जल में निज महाकार;

जित के चरणों में पला ताल

दपंन सा फंला है विशाल।”^१

उपयुक्त चित्र में कविवर पत ने वर्षा-मृत्यु में पर्वत-प्रदेश का सश्लिष्ट चित्र उपस्थित किया है। सश्लिष्ट चित्रण कवि के सूक्ष्म निरीक्षण का परिणाम है। कभी-कभी कुशल कवि छोटे-से चित्र-कलक पर अनेक वस्तुओं को अत्यन्त बारीक सूतिका से प्रस्तुत करता है। ऐसे चित्र पूर्ण और अलग्ग होने हैं। पत की “मौका बिहार” “सन्ध्या तारा” आदि ऐसी ही कवितायें हैं—

“नीरव सन्ध्या में प्रशान्त

हूबा है सारा प्राग प्रान्त

पक्षों के आनत अधरों पर तो गया निखिल वन का समंदर,

ज्यों बीणा के तारों में स्पर्श।

खग-कूजन भी हो रहा सोन, निर्जन गोपथ अब धूलि-होन,

धूसर भुजंग सा जिह्वा क्षीण।

श्रीगुर के स्वर का प्रखर तौर, केवल प्रशान्ति को रहा और

सन्ध्या प्रशान्ति को कर गम्भीर।”^२

• इस सश्लिष्ट-चित्र में सन्ध्या काल की नीरवता, धूमिलता, श्रीगुर की झनकार आदि का सुन्दर अंकन हुआ है। इस तरह हिन्दी के अन्य स्वच्छन्दतावादी कवियों के काव्य में भी ऐसे चित्र उपलब्ध होते हैं।

१. सुमित्रानन्दन पत : उच्छ्वास । पल्लविनी । तृतीय संस्करण : पृ० ६५ ।

२. सुमित्रानन्दन पत . सन्ध्या तारा । पल्लविनी । तृतीय संस्करण । पृ० १८२ ।

तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य में संश्लिष्ट चित्रों का विधान हिन्दी की तुलना में अत्यन्त दुर्बल है। कविवर श्रीरंग श्रीनिवास राव ने “एक रात” शीर्षक कविता में आकाश का एक संश्लिष्ट चित्र इस प्रकार अंकित किया है—

“धूम-सी सारे गगन में फैल कर
बहुल-पंचमी की ज्योत्स्ना मुझे डराती है।
सारे नभ के मरुपल में, हाथ
इसी रात, बालू की आँधी फैल गयी है।
घायु-तरंगों में अदृश्य भूत,
तैर रहे भू नभ के बीच :
अम्बर-मरुपल में टाँगें टूटी
एकाकी ऊँट सदृश हैं चाँद।”

इस संश्लिष्ट चित्र में बहुल-पंचमी की ज्योत्स्ना का धूम की भाँति मपूर्ण आकाश में छा जाना, आकाश में बालू की आँधी का फैल जाना, भू-नभ के बीच में हपी अस्पष्ट एवं अदृश्य भूतों का तैरना, अम्बर के मरुपल में टाँगें टूटे हुये एकाकी ऊँट के समान चंद्रमा का दिव्वाई देना आदि का सुन्दर विधान हुआ है। परन्तु यह संश्लिष्ट चित्र आकाश का यथार्थ चित्र न होकर कवि की कल्पना द्वारा चित्रित है।

(ख) भाव-चित्रण का सौन्दर्य (विश्व-विधान) :—रूप-चित्रों के सहारे भी भावनाओं का चित्रण किया जाता है, किन्तु कहीं-कहीं भावनाओं को मूर्तरूप में भी चित्रित किया जाता है। चित्र मूलतः दो प्रकार के होते हैं। प्रथम कोटि का चित्र वह है जिसे कवि अपनी आँखों से देखकर उसका यथावत् चित्रण करता है। इसमें केवल कवि के मूढम निरीक्षण का परिधम हमें प्राप्त होता है। इसका विवेचन ऊपर हो चुका है। दूसरे कोटि का चित्र वह है जिसे अपनी कल्पना-शक्ति के द्वारा खड़ा करता है। कल्पनाशील कवि ऐसे चित्रों को अपने भावानुसार स्वरूप देता है।

१. गंगनमंता निडि बीगलागु त्रमि

बहुल पंचम ज्योत्स्न मयपेट्टु मन्नु ।

आकाशपु टेडारि अतटा अकट

ई रेयि रेगिदि इसुक तुपातु ।

गालिलो कनरानि गडुमु दय्यालु

भू दिवम्मुल मय्य ईदुतुन्नायि

आकाशपु टेडारिलो, काल्सुतेयिन

ऑटरि ओटिला गुँदि जाविल्लि ।”

—श्रीरंग श्रीनिवास राव “धी” “धी” । वेंतालिकुतु । (सं) । पृ० २०६।

यह चित्र उसके मानस-पटल में अपना आवार ग्रहण करता है। ऐसे चित्रों का प्रत्यक्षीकरण भी केवल कल्पना की आँखों द्वारा ही होता है। ऐसे चित्रों का आकृति करने के लिये पाठक को कवि की भाँति कल्पनाशील होना पड़ता है। काव्य में चित्र को भाव-चित्र या बिम्ब (image) कहा जाता है। काव्य के अंतर्गत सामान्य रूप से दो प्रकार के बिम्बों का विधान होता है—

१. विचारात्मक बिम्ब और २. प्रभावोत्पादक बिम्ब। जीवन और गति विचारात्मक बिम्ब (Image of thought) के आधारभूत तत्त्व हैं^१, तो निश्चिन्ता एवं बिनात्मकता प्रभावोत्पादक बिम्ब (Image of impression) की मुख्य विशेषताएँ हैं।^२ उपर्युक्त दोनों के प्रकार के बिम्बों का विधान हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य में हुआ है।

हिन्दी के कवियों में विचारात्मक बिम्ब प्रसाद, पंत, निराला, महादेवी, रामकुमार वर्मा के काव्य में अधिक पाये जाते हैं। कविवर पंत ने परिवर्तन रूपी वासुकि के विचारात्मक बिम्ब को इस प्रकार अंकित किया है—

“अहे वासुकि सहस्र कणः

लक्ष अलक्षित चरण तुम्हारे चिह्न निरंतर
छोड़ रहे हैं जग के विक्षत बलः स्थल पर
शतशत फेनोद्भवसित, स्फीत फूलकार भयंकर
घुमा रहे है घनाकार जगती का अम्बर।”

इस बिम्ब में परिवर्तन रूपी सहस्र फनी वासुकि का अपने लक्ष तथा अलक्षित चरण चिह्नों को बिम्ब के विक्षत बलःस्थल पर छोड़ना तथा शत-शत मुखों के द्वारा जहरीले फेन को उमलते हुये, अपने भयंकर स्फीत फूलकारों के द्वारा जगती के आकाश को घनाकार घुमाना आदि बिम्ब में गति तथा जीवन का समावेश करते हैं। ऐसे बिम्बों की योजना पंत के काव्य में सर्वत्र हुई है।

1. "Life and motion are the soul of the image of thought."
—R. A. Foakes : Poetic imagery, in 'The Romantic Assertion, P. 33."

2. "The image of impression works indirectly by suggestion or evocation, and its immediate appeal lies often in a word-picture which we are asked to contemplate."—R. A. Foakes' Poetic imagery, in 'The Romantic Assertion, P. 43.'

३. सुमित्रानन्दन पंत : परिवर्तन। तृतीय संस्करण पल्लविनी। पृ० ११६-१२०।

तेलुगु के कवियों के काव्य में भी विचारात्मक बिम्बों की कमी नहीं है कविवर कृष्णशास्त्री कुछ ऐसे बिम्बों की योजना इस प्रकार करते हैं—

“नभ के नील सरोवर में शशि
राजहंस-सा करता बिहार
वायु-बीचिया पत्रों में या
छिप गयी नदी की सहरो में;
मधुर गान औ, नाट्य छोड़ कर
सो गयी शैवलिनि निद्रा में,
ईश्वर के कर-जलज-युग्म मे
विद्याम लिया अखिल विश्व मे ।”

यह बिम्ब अनेक लघु विचारात्मक बिम्बों का समुदाय है। नभ के नील सरोवर में चन्द्रमा का राजहंस की भाँति बिहार करना, वायु-बीचियों का पत्रों या नदी की सहरो में छिप जाना, मधुर गान तथा नाट्य को छोड़कर शैवलिनो का निद्रा में सो जाना, ईश्वर के जलज-हस्तों में संपूर्ण विश्व का विद्याम लेना आदि लघु किन्तु आकर्षक बिम्बों ने अतीव सौन्दर्य की सृष्टि की है।

हिन्दी तथा तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों के काव्य में प्रभावोत्पादक तथा संक्षिप्त बिम्बों का आधिपत्य है। कविवर पत का निम्नांकित प्रभावोत्पादक बिम्ब द्रष्टव्य है—

“नीले नभ के शतदल पर
वह बैठी शारद हार्तिनि,
मृदु करतल पर शशि भुलधर
नीरव अनिमेष, एकाकिनि ।”

यह बिम्ब कल्पना-प्रसूत होते हुये भी अत्यन्त स्पष्ट, भासल तथा प्रभावोत्पादक है। नील गगन रूपी शतदल पर वह शारद हार्तिनि चाँदनी अपने कोमल करतल पर चन्द्रमा रूपी मृदु रखकर अकेली नीरव तथा निःनिमेष होकर बैठी हुई है। कभी-

१. नीलाभ सरसि सो निष्ठु जाबिस्ति ।
रायचे वले बिहार सु सत्तु चुडे
कम्म तेम्मेरलु शास्त्रापत्र मुसुनो
कल्लोलिनी तरंगमुत्तनो डागे;
नाट्यंभु मधुर गानंभु भावि ।
गट्टु निहुर गाचे शैवसिनि,
सर्वेश्वरनि हस्त जलज युग्ममुन ।
विश्व में हायिगा विद्यानि जेवे ।”

—श्री देवुसपत्ति कृष्णशास्त्रि कृतुलु । पृ० २७ ।

२. सुमित्रानन्दन कृत : चाँदनी । पल्लविनी । तृतीय संस्करण । पृ० १८८ ।

कभी पंतजी की कल्पना-शक्ति इतनी सशक्त तथा सान्द्र हो जाती है कि कवि एक या दो शब्दों में ही पूर्ण प्रभावोत्पादक बिम्ब को अत्यन्त बारीकी के साथ प्रस्तुत करते हैं। उनकी "बादल" कविता में ऐसे बिम्बों की भरमार है—

“हम सागर के धवल हास हैं,
जल के घूम, गगन की घूल
अनिल फेन, ऊँचा के पल्लव
वारि बसन, वसुधा के मूल
× × ×
सलिल भस्म, माखत के फूल।”

बादलों को सागर की धवल मुसबान के रूप में, जल के घूम के रूप में, गगन की घूल की घूल के रूप में, वायु रूपी नदी के फेन के रूप में, उचा रूपी वृक्ष के रूप में, पल्लवों के रूप में, जल के वस्त्र-परिधान के रूप में, वसुधा रूपी वृक्ष के मूल के रूप में, वायु के पूंजीभूत भस्म के रूप में तथा माखत रूपी लता के फूलों के रूप में कवि ने बिम्ब-ग्रहण कराया है।

तेलुगु के कवियों में भी प्रभावोत्पादक बिम्ब पाये जाते हैं। परन्तु इन कवियों की कल्पना की अपेक्षा हिन्दी के स्वच्छन्दतावादी कवियों की कल्पना अत्यन्त सशक्त है। शिवशंकर शास्त्री के दो बिम्बों का उल्लेख किया जाय—

“आश्चर्य चकित करते मुझ को लगता है तेरा आनन
सरसी की लहरों पर डोलायमान नीरज समान।”

“जब खड़ी तू सखी-जन के बीच में
बोलता था नहीं तेरा मुख-कमल
किसलयों की ओट में स्मित पुष्प-सा।”^१

कवि अपनी प्रेयसी के मुख को सरोवर की लहरों में डोलायमान कमल के रूप में तथा सखियों के बीच में अम्पट रूप से दिखाई पड़ने वाले मुख को किसलयों की

१. “अबकजमु कोलिप तोचे नीयाननम्मु,
सरसिपं देलिपाडेडि जलज मटतु”

—तत्तावद्भुत शिवशंकर शास्त्री। “हृदयेश्वरी”। पृ० ८।

२. “नीव स्वजनांतरितवृणा निलिचि पुंड
कान रादाये नीमुख कमल भय्यो
पर्णमुल माटु बडिन पुष्पम्मु बोले।”

—तत्तावद्भुत शिवशंकर शास्त्री। “हृदयेश्वरी”। पृ० १२—१३।

ओट में छिड़े हुये पुष्प के रूख में देवता है। इस प्रकार हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों में भाव-चित्रण का सौन्दर्य अपने चरमोत्कर्ष को प्राप्त हुआ।

(ग) कर्म-सौन्दर्य का चित्रण :—कर्म सौन्दर्य का चित्रण प्रबन्ध-काव्यों में ही अधिकतर पाया जाता है। प्रगीतों में भी उमका चित्रण कहीं-कहीं दिखाई पड़ता है। आदर्श की ओर अटूट विश्वास के साथ बढ़ना तथा त्यागशीलता का कर्म के द्वारा प्रकट करना आदि के चित्रण में सौन्दर्य का समावेश हो जाता है, “कामायनी” में श्रद्धा एवं हठा का त्याग, “राम की शक्ति पूजा” में राम की कर्तव्य-परायणता और तेलुगु के काव्यों में “कल्पका”, “पूर्णम्मा”, “स्नेहलता देवी” तथा “नलज्जारम्मा” के महान त्याग में कर्म-सौन्दर्य का महान चित्रण हुआ है।

इस प्रकार हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य में चित्रण-कला को महत्वपूर्ण स्थान प्राप्त हो गया है। किन्तु कलात्मक चित्रण में हिन्दी के स्वच्छन्दतावादी कवियों की अपेक्षा अत्यधिक कलात्मकता दिखाई है।

५. छन्द, लय, और संगीत :—

हिन्दी काव्य के कला-मूल के विवेचन में उस काव्य के छन्द, लय तथा संगीत आदि अभिव्यक्ति के साधन उपकरणों का विवेचन आवश्यक ही नहीं, अपितु अनिवार्य भी है।

भाषा की अपनी एक स्वाभाविक लय होती है और कविता इस लय में कुछ ऐसी विशेषता उत्पन्न करती है जिससे वह गद्य भी भाषा से भिन्न हो जाती है। प्रधान रूप से कविता की यह विशेषता उन्नी बारण उत्पन्न होती है कि वह सामूहिक भावनाओं की वैयक्तिक तथा उत्कृष्ट अभिव्यक्ति होती है। कवि अपनी भावनाओं को एक विशिष्ट पद्धति के द्वारा प्रकट करता है और पाठक भी उसी पद्धति के द्वारा उसकी भावनाओं को उसी रूप में ग्रहण करता है। इसी प्रक्रिया को संवेदनशीलता की प्रेषणीयता कहते हैं जिसमें पाठक या सामाजिक अपने “अहं” की भावना को सामूहिक भावनाओं में विलीन कर व्यक्तिगत घरातल से ऊपर उठ जाता है। इस दशा तक पहुँचने के लिए कविता का एक महान उपकरण लय है।

हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य में प्रयुक्त छन्द-विधान का अध्ययन निम्नलिखित दोषों के अन्तर्गत किया जाता है—१. लय और छन्द का सामान्य विवेचन, २. छन्दों के प्रकार, लय-तत्त्व और संगीत।

(क) लय और छन्द का सामान्य विवेचन :—लय और उसके विशिष्ट तथा समर्पित रूप छन्द का आधार आवृत्ति और आसन्निति है। कविता में ही नहीं,

गद्य में भी एक लय होती है जो उच्चारण तथा व्याकरण के नियमों से अनुशासित होती है। कुछ विद्वानों के अनुसार गद्य का छन्द पारवर्तनशील, विच्छिन्न अन्त-विरामी तथा अनियमित है। विभिन्न वाक्यों में समयावधान भिन्न होती है और वाक्य असमान होते हैं, वस्तुतः इसमें शिथिल छन्द का आभास मात्र होता है। भाषा की लय को प्रत्येक व्यक्ति वास्तविकता से ही सरकार रूप में ग्रहण करता है। इसी तरह प्रत्येक भाषा की अपनी लय, अपना उच्चारण तथा अपने स्वराघात होते हैं। वास्तव में लय भाषा के शरीर की नाड़ी की गति के समान है जो शरीर की विभिन्न अवस्थाओं में बदलती रहती है। लय, छन्द और तुक की सीमायें गद्य के लिए बन्धन हैं। कविता की लय और उसके छन्द युक्ति की अपेक्षा भावना की तीव्रता में तथा वर्णन की अपेक्षा चित्रण से अधिक सम्बन्ध रखते हैं। छन्द के महत्त्व को सभी विद्वानों ने अत्यन्त प्राचीन काल में ही स्वीकार किया है। आदि कवि वाल्मीकि के मुख से वाणी छन्द के रूप में ही प्रकट हुई थी। गहन रूप से सोचने पर यह स्पष्ट हो जाता है कि मनुष्य को प्रकृति ने ही छन्द का दान दिया है। निर्भरो का निनाद, पत्तों का मर्मर-मगीत, पवन की मनसल, वादलों की रिमझिम, पक्षियों का गायन आदि मनुष्य के लय-संस्कार बनाने में अवश्य सहायक हुए हैं। ऐसा प्रतीत होता है कि भाववेग ने आदिम मानवों को लयच्छन्द प्रदान किया होगा, जिसे उन्होंने वाग्विकास तथा कला-प्रियता के साथ-साथ अनुशासन करके साहित्यिक छन्द का रूप प्रदान किया है। कविवर पन्त छन्द को मनुष्य की सहजात प्रवृत्ति मानते हुए लिखते हैं— “कविता हमारे परिपूर्ण क्षणों की वाणी है। हमारे जीवन का पूर्ण रूप हमारे अन्तर प्रदेश का सूक्ष्माकाश ही संगीतमय है, अपने उत्कृष्ट क्षणों में हमारा जीवन छन्द ही में बहने लगता है।”

छन्द-शास्त्र पद्य-रचना का व्याकरण है। यह शास्त्र गण, मात्रा, वर्ण लय योजना पर विचार कर छन्द को पुष्ट करता है। छन्द शास्त्र के ज्ञान के बिना भी छन्द-रचना सरल है, पर विवेचनात्मक ज्ञान के अभाव में उसके गुण-दोषों पर प्रकाश डाला नहीं जा सकता।

1. “In prose, too, rhythm is felt to be intermitted, not sustained and regularly continuous as in verse. It is changing in character, not homogeneous, the time interval vary in different sentences, they are more than approximately equal in fact only in a loose sense rhythmical, where in poetry rhythm is systematic”

—Egerton Smith : The Principles of English metre, P. 19.

२. सुमित्रानन्दन पन्त : पल्लव का प्रवेश। पल्लव। पृ० २१।

छन्द वा उद्भव अस्पष्ट रूप में होता है और उसका ग्रहण भी श्रोता अस्पष्ट रूप में ही करता है। अतः छन्द का सम्पूर्ण धैर्य, उसकी स्वर-गहरी तथा गद्य पर-नियुक्ति के प्रभाव को देखने के लिए उसे सुनना चाहिए या गाना चाहिए। जब छन्द स्वर तथा भाव के सहारे मन के द्वारा ग्रहीत होता है तभी तब उसका छन्दमत्व है, मस्तिष्क या बुद्धि के द्वारा ग्रहण करने में उसका रमणीय रूप समाप्त हो जाता है। छन्द वा स्वरूप अन्तःकरण से सम्बन्धित है। कवि के मानस में सृज्य रूप से स्पन्दन चला करना है, जो भाव के जगने पर मन्त्र आवेग का रूप धारण कर लेता है।

लय और छन्द का सम्बन्ध यह है कि मापा की लय जब कान एवं स्तराघात के माध्य और अन्विति द्वारा नियन्त्रित होती है तो उसी का नाम छन्द है। छन्द का अर्थ ही है वन्धन। मापा में सद्यः तो यो भी स्वच्छन्द नहीं होने, अर्थ के द्वारा नियन्त्रित होते हैं। कविता में तो उन्हें अपनी स्वतन्त्र लय की कविता के समन्वित लय में डुबो देना पड़ता है। इन सद्यों की स्वर और भाव की मंत्री में पूर्ण रूप से योग देना पड़ता है। अतः कविता के सद्य वन्धन-ग्रस्त होते हैं। परन्तु इस वन्धन से ही संगीत की सृष्टि होनी है जिसका आधार है स्वरमन्त्री, आरोह-अवरोह आदि। कविता के अन्तर्गत निहित संगीत या लय की छन्द के भीतर ही पूर्ण रूप में अभिव्यक्ति हो सकती है। इस सन्दर्भ में कवियर पन्न की धारणा दृष्टव्य है—

कविता तथा छन्द के बीच बड़ा घनिष्ट सम्बन्ध है। कविता हमारे प्राणी का संगीत है, छन्द टुलम्पन। कविता का स्वभाव ही छन्द में लयमान होना है। जिस प्रकार नदी के तट अपने वन्धन से घारा की गति को मुरझित रखते,—जिसके बिना बट अपनी ही वन्धन-हीनता में अपना प्रवाह यो बँधनी है, उसी प्रकार छन्द भी अपने नियंत्रण में राग की स्पन्दन-कम्पन तथा वेग प्रदान कर निर्जीव सद्यों के रोडों में एक कोमल, सजल, कलरव भर उन्हें सजीव बना देते हैं। कविता की अनियन्त्रित सन्निधियन्त्रित हो जाती, तालयुक्त हो जाती, उसके स्वर में प्राणायाम, रोभो में स्फूर्ति आ जाती, राग की असम्बद्ध झंकारें एकवृत्त में बँध जाती, उनमें पूर्णता आ जाती है। पंत जी का कथन अत्यन्त युक्तिसंगत है। छन्द-वन्धन के अभाव में मापा की लय अनियन्त्रित होकर अपना प्रभाव शो देती है। कविता एक सामाजिक वस्तु होने के कारण उसमें छन्द-विधान ना होना अत्यन्त आवश्यक है। वास्तव में छन्द कवि एवं पाठक दोनों के मन में रहता है। लय के भीतर गति, यति, ताल, आरोह, अवरोह के नियमों द्वारा छन्द का विधान होता है। परन्तु उसका प्रभाव श्रोता अपने मन के संस्कारों में पड़े हुए छांदिक माने के अनुसार ग्रहण करता है।

आयोजित कर अध्ययन करना समीचीन होगा। हिन्दी और तेलुगु के उद्घरणों के आधार पर मानिक छन्दों की प्रवृत्ति पर प्रकाश डालना अत्यन्त आवश्यक है।

वस्तुतः मात्रा का सम्बन्ध ह्रस्व और दीर्घ उच्चारण से है। सामान्यतः मनुष्य बिना विशेष परिश्रम के दो ही प्रकार के उच्चारणों का अभ्यासी रहा है। उच्चारण के इन दो भेदों ने ही छन्द की लय के निर्माण में सहयोग दिया है। भारोपीय और द्रविड़ परिवार की भाषाओं के छन्दों में यही दोनो मान-दण्ड (लघु-दीर्घ) मूलतः कार्य कर रहे हैं। इन्हीं मौलिक उच्चारण-पद्धतियों के आधार पर विभिन्न भाषाओं का छन्द-विधान हुआ है। जनपदों से और लोक गीतों के माध्यम से अपने विकास को प्राप्त करने वाले मानिक छन्दों ने आधुनिक काल में आकर एक निश्चित रूप-रेखा को प्राप्त कर लिया। उन मानिक छन्दों में सभ मात्रामूलक पद्याह ही स्वस्थ और प्रौढ़ रूप से आगे बढ़ा। विश्व का कोई भी छन्द ध्वनि-मैत्री से रहित नहीं हो सकता। मात्रामैत्री या मात्रा-लय का यह स्वाभाविक लक्षण है कि वह सभ सख्या की शब्द-मात्राओं के योग से प्रवाहित होता है। विषम मानिक शब्द में विषम मानिक शब्द जोड़ने में समप्रवाह आ जाता है—दो पक्तियाँ द्रष्टव्य हैं—

२ ४ २ २ ४ २ २ ६

१. तुम नृशंस नृप-से जगती पर चढ़ अनियन्त्रित—२४ मात्राएँ।

३ ५ ३ ५ ३ ५

२. लक्ष अलक्षित धरण तुम्हारे चिन्ह निरन्तर—२४ मात्राएँ।

प्रथम पक्ति सम-महत्या की मात्राओं के शब्दों से बनी है तो दूसरी पक्ति विषम मानिक शब्दों के जोड़ने से बनी। परन्तु दोनों पक्तियों में सम-प्रवाह आ गया है। अतः मानिक छन्दों की यह विशेषता है कि जब तक मानिक समता चलती है तब तक लय तथा प्रवाह अपने आप चलते हैं। यदि छन्द के बीच में विषमता आएगी तो छन्द अवश्यमेव यति ग्रहण करेगा, क्योंकि विषमता के कारण प्रवाह अरुण्ड नहीं रह सकता, जैसा कि दोहा आदि छन्दों में होता है।

हिन्दी और तेलुगु स्वच्छन्दतावादी कवियों के मानिक छन्दों पर विचार करने के पूर्व मानिक छन्द के दो महत्वपूर्ण तत्वों का अनुशीलन करना आवश्यक है। वे हैं यति और अन्त्यानुश्रम या तुक।

छन्द की लय में यति का अत्यन्त महत्वपूर्ण स्थान है। यति के अन्तर से छन्द की लय में एक आमूल नवीनता आ उपस्थित होती है। बिह्व के अमोघ विधाम

को यति कहने हैं। विच्छेद या विराम इसके अन्य पर्याय हैं। यति दो प्रकार की होती हैं—(१) पूर्णक यति, (२) लयात्मक यति। चरण के अन्त में पूर्णक यति होती है और मध्य में लयात्मक यति। लयात्मक यति के द्वारा चरण में लय की रक्षा होती है और छन्द सुगठित होता है। पूर्णक यति तो सभी छन्दों में होती है, परन्तु लयात्मक यति के विभिन्न छन्दों में विभिन्न नियम होते हैं।

हिन्दी और तेलुगु स्वच्छन्दतावादी काव्य में पूर्ण यति तथा लयात्मक यति का पूर्ण रूप से प्रयोग मिलता है। दोनों भाषाओं के कवियों को पूर्णक यति मान्य है, क्योंकि बिना इस यति के चरण पूर्ण नहीं होता। दोनों भाषाओं के उदाहरणों से यह स्पष्ट हो जाता है—

“प्रथम रश्मि का/आना रंगिणि/तूने कैसे पहचाना/”

यहाँ पूर्णक यति अंत में स्पष्ट दीवता है।

“एत कालमु/गहचे नोकड/
नित पुल्ला/सम्मु कनुगोनि/
नेत्र पर्व/वम्मे मद नो/नेटि रुपमुनन/”

इस उदाहरण के तीसरे चरण में पूर्णक यति है। उपर्युक्त दोनों उदाहरणों में लयात्मक यति के स्थान भी द्रष्टव्य हैं। पदान्तर प्रवाही अलुकान्त भावछन्दों में अर्थ और भाव के अनुकूल अर्ध-विराम और विराम का प्रयोग भी होता है। मुक्तक छन्द में भी पूर्णक यति का प्रयोग मिलता है। हिन्दी और तेलुगु के काव्य के चरणों में अन्तर्यति का भी विधान हुआ है। उदाहरणार्थ इन दोनों उदाहरणों को लिया जाय—

“नीचे जल था/ऊपर हिम था/
एक तरफ था/एक सपन/”

—प्रसाद।

“अरमो गिच्चन/कनुगवतो/
चेदरि पाडेडि/मुगुस्ततो/”

—गुरज्राड अर्पोराव।

हिन्दी और तेलुगु के उपर्युक्त उदाहरणों में सात मात्राओं के बाद यति का होना द्रष्टव्य है। हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य में अन्तर्यति को भी विशेष महत्व प्राप्त हुआ है—

“फिर वही गहिवन चिन्तन/
फिर वही पुच्छा चिरन्तन/

रूप की आराधना का मार्ग आलिंगन नहीं तो और क्या है ?/”

"नीवु तोलि प्रोद्दु नुनुमंचु तीव सोनवु/
नीवु वर्पा शरत्तुल निविड संग
मनुन धोडंमिन सन्ध्याकुमारि/वीवु"—अवंशि : कृष्णशास्त्री ।

उपयुक्त दोनों उदाहरणों में अर्थ-यति का सुन्दर निर्वाह हुआ है ।

अन्त्यानुप्रास या तुक को काव्य में अत्यन्त महत्वपूर्ण स्थान है । चरण के अन्त में निश्चित क्रम से स्वरव्यंजनमूलक ध्वनि-समूह के साम्य-संयोग को अन्त्यानुप्रास या तुक कहते हैं । अनुप्रास का अर्थ है बारम्बार वर्णों की आवृत्ति । चरणान्त में प्रयुक्त होने के कारण इसे अन्त्यानुप्रास कहते हैं । हिन्दी कविता के लिए तुक प्राण सदृश है । इस भाषा के संगीत में तुक को अत्यन्त प्राधान्य प्राप्त हुआ है । तुक एक तरह से हिन्दी कविता के चरणों का प्राण है । उसकी प्रकृति में ही तुक समा गया है । परन्तु संस्कृत तथा तेलुगु के काव्य में तुक के लिए अधिक स्थान नहीं है । संस्कृत तथा तेलुगु की लय माधुरी समास-प्रधान पक्तियों में अपने आप प्रकट होती है । तुक या अन्त्यानुप्रास का विधान तेलुगु कविता में प्रयत्न पूर्वक नहीं होता । फिर भी कभी-कभी इसकी छटा भी दिखाई पड़ती है । तेलुगु के आधुनिकतम कवियों में अन्त्यानुप्रास का मोह अधिक दिखाई दे रहा है । हिन्दी और तेलुगु के मुक्त छन्दों में अन्त्यानुप्रास की योजना कभी-कभी हुई है । उदाहरण देकर स्पष्ट किया जाय —

"पाटलीपुत्र का बौद्ध-श्री का अस्तरूप,
यह हुई और न्न, हुए जनों के और रूप,
यह मय रत्नों की प्रभा-सभा के सुहृद स्तम्भ,
यह प्रतिभा से दिङ्नाग-वलन,"^१

"कविता । ओ कविता
नायुवकां शल नयपेशल सुमगीतायरणतो,
निनु तेनोक सुमुहर्तलो
अति, सुन्दर सुस्यन्दन महुन... .."^२

उपयुक्त रेखांकित शब्दों में अन्तरन्त्यानुप्रास का सुन्दर विधान हुआ है ।

यति और अन्त्यानुप्रास के दृग्गम सक्षिप्त विवेचन के पश्चात् हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों द्वारा प्रयुक्त कुछ मानिक छन्दों पर प्रकाश डाला जाय ।

१. निराचा : सह्यान्दि । अणिमा १० ३६ ।

२. धीरंग धीनिवास राय : कविता : ओ कविता । महाप्रस्थान । पृ० ३१ ।

(१) १० मात्राएँ :—दीप छन्द दस मात्राओं का है और इसका प्रयोग इस प्रकार होता है—

विजन वन प्रान्त था,

प्रकृति मुख शान्त था ।”—धोधर पाठक ।

तेलुगु में अत्याधुनिक स्वच्छन्दतावादी कवि नारायण रेड्डी ने दस मात्राओं के छन्द को भिन्न लय एवं यति के साथ इस प्रकार निभाया है—

धो पर्व/ताप्रभु	१० मात्राएँ
सिहसा/गतं थोड	"
भिरपुवुल/दिज्ञान	"
पोठकम्मगुनाडु ।	"

पाँच मात्राओं के पदचाम् यति का होना द्रष्टव्य है ।

(२) १२ मात्राएँ :—मारक छन्द का प्रयोग पत ने ग्राम्या में किया है और तेलुगु स्वच्छन्दतावादी कवि अडवि बापिराजु ने भी अपने गीतों में प्रयोग किया है ।

"जंगम जग-प्रोगण में	१२ मात्राएँ
जोयन संपर्पण में	"
नव युग परिवर्तन में"	"

"अरवि अरवि पिलुवलेनु	१२ मात्राएँ
तरिचि तरिचि वेदक सेनु	"
परचि येगुरु कांशतलो"	"

(३) १४ मात्राएँ :—चौदह मात्राओं के मात्रिक छन्दों में मानव छन्द हिन्दी में प्रसिद्ध है जिसका प्रयोग प्रसाद जी ने "आँसू" काव्य में किया है । इस छन्द के चारो पदों में एक साथ तीन-तीन चौकल न पड़ें, वही इस हाकलि छन्द को मानव कहेंगे—

"शशि मुख पर घूँघट डाले,
बंचल में दीप दिखाये ।"

१. पंत : ग्राम्या । पृ० ६७ ।

२. बापिराजु : चैतातिरुतु । पृ० ७७ ।

जीवन की गोधूली में,
कोनूहल से तुम आये।”

हाकलि छन्द भी १४ मात्राओं का ही है।

तेलुगु स्वच्छन्दतावादी कवियों में गुरज्राड अप्पाराव ने “मुत्पाल मुरमु” नामक छन्द का निर्माण चौदह मात्राओं को आधार बनाकर किया। इस छन्द के चार—चरण होते हैं। प्रथम तीन चरणों में प्रत्येक चरण में ३, ४/३, ४ मात्राएँ रहती हैं और तीन चरण एक ही मय में गतिमान होते हैं। सात मात्राओं के परचात् यति होती है। चौथा चरण छोटा होता है और उसका अंत गुरु के साथ होता है—

“मेरुच नंटा/घोय, भोविक/	७+७ मात्राएँ
मेरुच कुंटे/मिचि पोयेंनु:/	”
कोय्य घोम्मने/मेरुच कल्लकु/	”
कोमलन्नुलु सोरेवकुना ?”	१२ मात्राएँ

हिन्दी में ए ऐ दो ही अक्षर हैं, परन्तु तेलुगु ए का लघु रूप भी है। अतः उपर्युक्त छन्द के तृतीय चरण में “ले” लघु हो है, गुरु नहीं। हिन्दी का मनोरमा छन्द भी ७+७ मात्राओं के आधार पर बना है—

“जो कहा दक/दक पयन ने	७+७ मात्राएँ
जो गुना भुक/भुक गगन ने”	”

(४) २० मात्राएँ.—हिन्दी में बीस मात्राओं के भुजंगप्रवात छन्द उपलब्ध होता है। प्राचीन, भुजंग प्रवात के गुरु स्थान में दो लघुओं का उपयोग होता है।

“घटा है न पूसी समाती गगन में (५+५+५+५ मात्राएँ)
सज्जा आज पूसी समाती न बन में”

तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों में कृष्णशाम्भो ने अपने एक गीत के निम्न छन्द का प्रयोग किया है—

“वगशान चिगुशानु तेरछातु तेटिनै ५+५+५+५ मात्राएँ
पय्यु विरिजेडे चिन्नारि तिगुने”

१. प्रगाड, “मंगु” । पृ० १६ ।

२. गुरज्राड अप्पाराव : मुत्पाल मुरमु । पृ० ६ ।

३. मगारेडो बर्मा : बीर-गिता । पृ० १७ ।

४. १४० गुमडाकुमारो चैत्रान, मुत्तम, रानी की कुनोती :

५. कृष्णशाम्भो की देवनागलि कृष्णशाम्भो कृष्णमु । पृ० ६ ।

इस प्रकार हिन्दी और तेलुगु में भी मात्रिक छन्दों का प्रयोग मिलता है । तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य में २० मात्राओं से बढ़कर जम्बे मात्रिक छन्दों का प्रयोग नहीं मिलता । परन्तु हिन्दी में तो इक्कीस मात्राओं तक मात्रिक छन्दों का प्रयोग हुआ है । कुछ छन्दों का उदाहरण प्रस्तुत किया जाय—

- (१) "हम मारुत के मधुर शकोर" (८+४+१) चौपाई ।
- (२) "प्रथि हृदय को खोल रहा हूँ"—१६ मात्राएँ । अरिस ।
"जग मग जग मग, हम जग का मग—१६ मात्राएँ चौपाई ।
- (३) "यह मधुर मधु/मास था जब/गंध से"—(७+७+५ मात्राएँ) पीयूषवर्ष ।
- (४) "विपुल घासना/विपुल बिड़य का/मानव शतदल" (८+८+८) रोला ।
- (५) "स्वर्गों में जल बिहार तुम/करतो बाहु भूषास" (१६+११ मात्राएँ) सारसी ।
- (६) "घड़ा हठ गई तो फिर क्या, उसे मनाना होगा" (१६+१२ मात्राएँ) सार ।
- (७) "प्रथम रश्मि का आना रंगिनि, तुने कैसे पहचाना" (१६+१४ मात्राएँ) ताटक ।
- (८) "हिमगिरि के उत्तुंग शिखर पर, बैठ शिला की शीतल छाँह" (१६+१५ मात्राएँ) वीर ।

इस प्रकार मात्रिक छन्दों के कितने ही सूक्ष्म भेद-प्रभेदों का प्रयोग हिन्दी के स्वच्छन्दतावादी काव्य में मिलता है ।

(५) मुक्त छन्द :—हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने लय के आधार पर मुक्त-छन्द का निर्माण किया । हिन्दी में प्रयुक्त ऐसे छन्द को व्यंग्य में खर छन्द या कंगारु छन्द भी कहा गया । इस छन्द का आधार तय है । संयमित तथा बन्धन मुक्त लय ही छन्द है । मुक्त-छन्द में यह बन्धन टूट जाता है । लय छन्द के नियमों द्वारा नियंत्रित नहीं रहती, अपितु भावनाएँ इसका नियंत्रण करती हैं । अतः भाव और भाषा का सामञ्जस्य मुक्त छन्द में पूर्ण रूप से निभाने का अवसर मिलता है । छन्दपूर्ति के लिये ओ व्यर्थ शब्द प्रयुक्त होते हैं, उनका मुक्त छन्द में बहिष्कार किया जाता है । छंद और तुक के अनुशासन से मुक्ति मिल जाने पर भावनाओं को स्वच्छन्द रूप से व्यक्त होने और अपने लिये उपयुक्त शब्द उपस्थित करने का अवसर मिलता है । इसी कारण उसमें कवि की सुविधा के अनुकूल तथा भावानुकूल पवित्रता छोटी-बड़ी होती है । दो उदाहरण द्रष्टव्य हैं—

"वह आता—

दो टुक कलेजे के करता पछताता पथ पर आता :

पेट-पीठ दोनों मिलकर हैं एक

चला आ रहा सकुटिया टेक,"

"नीवे निट्ठुर्णु, नीवे, कन्नोरु, बिइव
वेदनामूत्य भाव्य मोवे, निजम्मु
ने गलम्मार पाडुकोनिन यसात
शोक गीतम्मुलं दीवे शोक गीतिवि ।
उवंशी । प्रेयसी ।"^१

इन दोनों कविता-खण्डों में मुक्त छन्द की लय को अभिव्यक्ति मिली है। परन्तु तेलुगु के छन्द में लय गद्य-लय के अधिक निवृट है।

(ग) लय-तत्त्व और संगीत .—काव्य और संगीत का घनिष्ट सम्बन्ध है। संगीत का आधार स्वर है जो मात्रा और ताल द्वारा नियंत्रित होता है। संगीत में शब्द का उतना महत्व नहीं होता जितना नाद का। संगीत केवल नाद के द्वारा ही प्रभाव उत्पन्न करता है। काव्य में शब्द और अर्थ का सामञ्जस्य नाद-तत्त्व के द्वारा प्रकट किया जाता है और संगीत में नाद-तत्त्व को ही प्रधानता रहती है, शब्दार्थ का महत्व नहीं होता। ये दोनों इतने निवृटवर्ती हैं कि कभी-कभी दोनों एक रूप होकर गीति काव्य की सृष्टि करने हैं। गीति वाक्य में काव्य और संगीत का सम्बन्ध सब से अधिक घनिष्ट दिखाई पड़ता है।^२ हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी-युग में गीति-काव्य का प्रचलन होने पर काव्य में संगीत-तत्त्व का प्राधान्य हो गया। स्वच्छन्दतावादी काव्य में जो संगीत दिखाई पड़ता है वह शास्त्रीय संगीत न होकर कवियों द्वारा निर्मित जनना अपना संगीत है। उन्होंने शब्द और भाव को अपने सकारों के अनुरूप ढालने का प्रयत्न किया है। हिन्दी के स्वच्छन्दतावादी-कवियों में निराला ने शास्त्रीय तथा पाश्चात्य संगीत के अनुसार गीतों की सृष्टि की है। हिन्दी और तेलुगु के कवियों ने अपनी कविताओं को मात्रिक छन्द में अभिव्यक्त किया और उनके गीतों में प्रयुक्त संगीत भाषा की लय के अनुरूप है। संगीत की दृष्टि से स्वच्छन्दतावादी काव्य में महादेवी, निराला, विश्वनाथ मत्वनारायण, मण्डारि सुब्बाराय, बंगारम्मा के गीत अत्यन्त उत्कृष्ट बन पड़े हैं। महादेवी अपने गीत की प्रथम पंक्ति को या दो पंक्तियों को टेक के रूप में नियोजित करती है और पुनः उसी की लय में मिलने वाली पंक्तियों का अन्त्यानुप्रास एक ही होता है। उदाहरणार्थ एक गीत द्रष्टव्य है—

१. कृष्णशाम्भो : श्री देवुत्तपत्ति कृष्णशाम्भो कृतुलु । पृ० ११८ ।

२. "In song, the poetry is the content of music, the music is the form of the poetry."

—George Thomson · Marxism and Poetry. Page 19.

“बीन भी हूँ मैं तुम्हारी रागिनी भी हूँ ।
नौद भी मेरी अघल निस्पन्द कण कण में,
प्रथम जागृति थी जगत के प्रथम स्पन्दन मे ।

× × ×

कूल भी हूँ कूलहीन प्रवासिनी भी हूँ ।

× × ×

। हूँ तुम से हूँ अखण्ड युगागिनी भी हूँ ।

× × ×

मील घन भी हूँ सुनहली दानिनी भी हूँ

× × ×

अधर भी हूँ और स्मिति की चाँदनी भी हूँ ।”

गीत की प्रथम पंक्ति के माथ इन सभी राँवनों की स्वरमैत्री यहाँ द्रष्टव्य है और गाते समय इन पंक्तिनों के पश्चात् प्रथम पंक्ति प्रभात्याम्बुनि के लिये बुहगयी जाती है । इसी प्रकार हिन्दी के स्वच्छन्दतावादी गीतकार श्री रामगोपाल परदेसी के गीतों में भी टेक के साथ स्वर मैत्री अत्यन्त उच्च कोटि की बन पड़ी है । एक उदाहरण द्रष्टव्य है—

“मेरा जप तप डोल रहा है

× × × ×

धीरे-धीरे चुपके-चुपके कौन भुभे यह डोल रहा है

× × × ×

शायद पास कहीं पर कोई घूँघट अपना डोल रहा है

× × × ×

सगता मेरा ही स्वर मेरे कानों में रस डोल रहा है ।”

विश्वनाथ सत्यनारायण जी के “किन्नेरसानि-पाटलु”, में संगीत का सुन्दर समावेश हुआ है—

१. महादेवी वर्मा । आधुनिक कवि १ । छटा संस्करण । पृ० ५४ ।
२. डोलता हुआ राव : रामगोपाल परदेसी । प्रथम संस्करण । पृ० २५ ।

“लय पैचुतु मध्य	१० मात्राये
लय दिचुतु पाट	”
रयमैबु तू किन्ने	”
रटुमोलि इटुसोलि	”
तेविनोति मेनितो	”
तलिराकु मेनितो	”
भोय्यारमुतु पयिने	१२ मात्राये
किन्नेरा	६ मात्राये
अय्यारे यनि पिचेने ।”	१२ मात्राये

इसमें लय की सुन्दर अभिव्यक्ति हुई है। इस प्रकार हिन्दी और तेलुगु के गीतों में बला-गोष्ठव उच्चकोटि का मिलता है।

इस प्रकार हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य में कई प्रकार के छन्दों का प्रयोग मिलता है। हिन्दी में मात्रिक छन्दों की प्रधानता है तो तेलुगु में वार्णिक तथा मात्रिक—दोनों प्रकार के छन्दों का प्रयोग हुआ है। दोनों स्वच्छन्दतावादी काव्य-धाराओं में मुक्त-छन्द का प्रयोग मिलता है। परन्तु यह तो निर्विवाद रूप से कहा जा सकता है कि अपनी भाषाओं की सीमाओं में हिन्दी के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने जितने नवीन छन्दों का निर्माण किया है, उतने छन्दों का निर्माण तेलुगु के कवियों ने नहीं किया है। हिन्दी के छन्दों में वैविध्य, एक गठन तेलुगु छन्दों की अपेक्षा अधिक है।

अन्त में निष्कर्ष यह है कि हिन्दी और तेलुगु की स्वच्छन्दतावादी काव्य-धाराओं का बला-गठ अत्यन्त समृद्ध है। अपने मन की भावनाओं, कल्पनाओं, अनुभूतियों की बलात्मक अभिव्यक्ति प्रदान करने के लिए इन भाषाओं के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने बला के विभिन्न उपकरणों का सकल प्रयोग किया है।

६. काव्य के रूप

काव्य या कविता अग्रदूत मात्रागण भाषा का ही उत्कृष्ट रूप है। यह उत्कृष्टता एवं विनिष्टता काव्य के छन्द, मुर, लय, यति, गति, ग्रास, मात्रा, अक्षर आदि स्वर-विधान-गम्यन्धी आवश्यकताओं के कारण आ गयी है। उपर्युक्त सभी आवश्यकताओं ने काव्य के वास्तव रूप के निर्माण में सहयोग दिया है। यदि विषय-वस्तु को आन मनोनुकूल अभिव्यक्ति देने के लिए काव्य के एक विनिष्ट रूप का

प्रयोग करता है। अपने काव्य को वांछित रूप में अभिव्यक्ति देने के लिए कवि विषय और अपनी प्रवृत्ति के अनुसार काव्य के रूप को चुन लेता है। विश्व की काव्य-परम्परा में अनेक कवियों ने समय-समय पर नवीन काव्य-रूपों की उद्भावना की है और कवियों की चित्तवृत्ति एवं उनके दृष्टिकोण में निम्नता होने के कारण अनेक काव्य-रूपों का जन्म हुआ है। स्वच्छन्दतावादी युग तक आते-आते काव्य-रूपों का अधिक विकास हो चुका था। हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य में निम्न-लिखित काव्य रूपों का प्रयोग मिलता है—

१. महाकाव्य, २. प्रबन्ध-काव्य, ३. गीति-काव्य, ४. गीति काव्य के कुछ अन्य रूप।

इन सभी काव्य-रूपों को हिन्दी और तेलुगु की स्वच्छन्दतावादी कविता में प्रमुख स्थान मिला है, अतः उनका विवेचन यहाँ परमावश्यक है—

(क) महाकाव्य :— महाकाव्य ही ऐसा काव्य रूप है जिसके द्वारा जीवन का समग्र और अखण्ड चित्र उपस्थित किया जा सकता है। महाकाव्य की रचना का मुख्य उद्देश्य एवं युग के जातीय जीवन को उसकी समग्रता में अभिव्यक्त करना है। उसमें मानव जीवन के सभी अंगों का साम्यक विवेचन होता है। महाकाव्यकार अपनी जातीय संस्था को महाकाव्य में अवित्त करने के साथ उसे एक स्वतन्त्र कला-कृति के रूप में ढाल देता है। समय के बदलने के साथ महाकाव्य की परिभाषा में भी परिवर्तन आया। प्राचीन महाकाव्य में वस्तु-वर्णन, चरित्र चित्रण तथा जातीय जीवन का चित्रण अधिक हुआ है तो आधुनिक महाकाव्यों में भावना, कल्पना एवं विचारधारा का उदात्त रूप प्रकट होता है। होमर का “इलियड” वाल्मीकि की “रामायण” तथा व्यास का “महाभारत” प्राचीन परिभाषा के अनुसार महाकाव्य हैं तो आधुनिक “महाकाव्य” की परिभाषा के अनुसार दत्ति की “डिवाइन कामेडी”, मिल्टन का “पेरडाइस लास्ट” तथा प्रसाद की “कामायनी” महाकाव्यों की परिधि में आते हैं।

हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य में केवल एक ही महाकाव्य का दर्शन होता है और वह प्रसादजी का “कामायनी” महाकाव्य। प्रसाद जी का यह महाकाव्य, अत्यन्त विलक्षण है। इसका कारण यह है कि विश्व के किसी अन्य स्वच्छन्दतावादी कवि ने महाकाव्य नहीं लिखा। यद्यपि मीलर ने अपने “प्रोमीथियस अनबाउण्ड” को एक महाकाव्य का स्वरूप देने की चेष्टा की, तथापि उसका अन्त तक निर्वाह नहीं हुआ और अन्त में वह काव्य अधूरा ही रह गया। परन्तु प्रसादजी जैसे स्वच्छन्दतावादी कवि हैं जिनमें भावना एवं कल्पना के साथ चित्तमशीलता तथा गम्भीरता का सामंजस्य दियाई पड़ता है। सामान्यतः स्वच्छन्दतावादी कवि अपने

क्षणिक मवेगों तथा अनुभूतियों को व्यक्त किया करते हैं। विश्व के किसी भी स्वच्छन्दतावादी कवि में सफल महाकाव्य लिखने की क्षमता दिखाई नहीं देती, क्योंकि महाकाव्यकार एक विलक्षण कोटि का कवि होता है।^१ यहाँ तक कि रवीन्द्र जैसे कवियों ने भी अपने को इस काव्य-रूप से अपने को बचा लिया है। परन्तु प्रसाद ने अपने जीवन की सम्पूर्ण साधना को लगाकर जैसे महाकाव्य का निर्माण किया, जिस को विश्व साहित्य में एक विशिष्ट स्थान प्राप्त हो गया है। प्रसाद के महाकाव्य "कामायनी" में रूपक कथा की प्रधानता है और उसकी अभिव्यक्ति स्वच्छन्दतावादी है। कुछ परम्परावादी आलोचक कामायनी को महाकाव्य नहीं मानते। परन्तु उनकी धारणा अत्यन्त सकुचित दृष्टिकोण की परिचायिका है। कामायनी में अन्य महान कला-कृतियों की भाँति परम्परा और प्रयोग का सतुलन मिलता है। उसमें इतिहास पुराण, रूपक, दर्शन तथा मनोविज्ञान का योग काव्य के साथ मत्तुलित रूप में हुआ है, अतः उसमें अनेक मूल्यों तथा अर्थों का उन्मूलन पाया जाता है।^१

अतः प्रसादजी की "कामायनी" निर्विवाद रूप में एक महान तथा विलक्षण महाकाव्य है। तेलुगु के स्वच्छन्दतावाद में महाकाव्य के वाक्य-रूप का नितान्त अभाव है।

(ख) प्रबन्ध काव्य :—प्रबन्ध-काव्य में कथा-तत्त्व एवं वस्तु-योजना को पर्याप्त स्थान मिल जाता है। कवि घटना-चक्र या कथानक का आधार लेकर उसके माध्यम से अपनी भावनाओं को वाणी देता है। अतः प्रबन्ध-काव्य में कथा-सूत्र का होना अत्यन्त आवश्यक है। हिन्दी और तेलुगु की स्वच्छन्दतावादी काव्य-धाराओं

1. "The epic poet is the rarest kind of artist"

—The Epic, Page 41.

2. "It is in epic poem unique of its kind If we try to asses it entirely on the basis of recognised canons of epic poetry coming down from ancient times we may feel a little disappointed. But it is hardly necessary to cling to old notions and forms for with the progress of time old forms are likely to be modified and new ones likely to emerge. Every great work combines tradition and experiment. Kamayani combines history, mythology, metaphysics and human psychology and thus presents several layers of meaning and admits of diverse interpretations,"

— The Hindi Review Vol. IV Feb., 1959, No. 1 Editorial.

के कुछ प्रमुख कवियों ने प्रबन्ध-काव्यों की मृष्टि की है। उनमें जयनगर प्रसाद के "प्रेम-पदिक", "महाराणा का महत्त्व" निराला के "तुलसीदास", "राम की शक्ति-पूजा" मुमिबानन्दन पन्ना का 'प्रति' तथा रायगोत्र मुद्याराव के "ललित", "तूण फंरुणमु", "स्नेहलता देवि" दुव्वुरि रामिरेड्डी का "नल्लारम्म अग्नि प्रवेशमु", "वनकुमारि", गुरजाड़ अप्पारावन्नी का "सवणरानु कत" आदि उल्लेखनीय हैं। इन सभी स्वच्छन्दतावादी प्रबन्ध-काव्यों की प्रधान विशेषता यह है कि उनमें भारतीय साहित्य-शास्त्र द्वारा निर्धारित प्रबन्ध-काव्य गम्यन्ती नियमों का पालन नहीं किया गया। प्रथमतः इन कवियों ने अपनी इच्छा के अनुसार कथानकों की कल्पना की। उन्होंने देवता, ब्राह्मण तथा क्षत्रिक नायकों के स्थान पर साधारण व्यक्ति को भी नायक के रूप में प्रतिष्ठित किया है। प्रसाद जी के "महाराणा का महत्त्व" तथा निराला जी के "राम की शक्ति-पूजा" को छोड़कर उपर्युक्त सभी प्रबन्ध-काव्यों में नायक और नायिका सामान्य परिवार के हैं। इन स्वच्छन्दतावादी प्रबन्ध-काव्यों की अन्य विशेषता यह है कि इन कवियों की व्यक्तिवादी प्रवृत्ति इन काव्यों में अधिक उभर आयी है। इन प्रबन्ध-काव्यों की तीसरी विशेषता यह है कि व्यक्तिवादी होने के कारण स्वच्छन्दतावादी कवियों की प्रवृत्ति आत्माभिव्यक्ति थी, अतः प्रबन्ध-काव्यों में इन कवियों ने प्रगीत-मुक्तकों की शैली का प्रयोग किया। इस प्रकार अपनी प्रवृत्ति एवं प्रवृत्ति के अनुसार कुछ परिवर्तन प्रस्तुत करते हुये भी हिन्दी और तेलुगु के प्रमुख स्वच्छन्दतावादी कवियों ने इस काव्य-रूप को (प्रबन्ध-काव्य) अपनाया।

(ग) गीति काव्य—हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य में प्रगीत-मुक्तकों तथा गीतों का प्राधान्य है। ये दोनों काव्य-रूप गीति-काव्य के अन्तर्गत ही आते हैं। भारत में गीति-काव्य की परम्परा अत्यन्त प्राचीन काल से आधुनिक काल तक अविच्छिन्न रूप से चल रही है। प्राचीन काल से लेकर आधुनिक युग तक भारतीय कवि अपनी अनुभूतियों को भावमय संगीत में ही अभिव्यक्त करता आया है। काव्य के साथ संगीत का योग अत्यन्त प्राचीनकाल में ही हो गया था। गीति-काव्य में संगीतात्मक तत्व (लय-तत्व) के विषय में आगे विचार किया जायगा। गीति-काव्य में कवि की आत्मा की और उसके वैयक्तिक "अहं" की पूर्ण रूप से अभिव्यंजना होती है। गीतिकाव्य आत्माभिव्यक्ति होता है। सभी काव्य-रूपों में नाटक सर्वाधिक

1. "In the lyric this finite i.e., the subject, the ego of the poet predominates. The lyric is the most subjective, individualized genre."

Rene Wellek : A History of Modern Criticism: 1750-1950.

(The Romantic Age. Page 78.)

वैयक्तिक काव्य-रूप है। गीत और प्रगीतों में कवि की दृष्टि अपनी निताश्रित एवं भावना की गहराई से सदैव सम्बद्ध रहती है। भारतीय साहित्य-शास्त्र में श्रव्य काव्य को प्रबन्ध और मुक्तक काव्य के रूपों में विभक्त किया गया। पुनः मुक्तक-काव्य के अन्तर्गत ही गेय काव्य (गीति काव्य) को भी समाहित किया गया। परन्तु ध्यान देने का विषय यह है कि मुक्तक-काव्य तथा गीति-काव्य में उनका ही स्पष्ट अन्तर है जितना अन्तर स्वयं मुक्तक और प्रबन्ध-काव्य के बीच वर्तमान है। मुक्तक-काव्य छंद के नियमों से दूतना आवद्ध है कि संगीतात्मकता अपने आप गमाप्त हो जाती है। गीतिपरक तथा शृंगारी मुक्तकों में सर्वथा निर्व्यक्तिगत भावनाओं की अभिव्यक्ति होती है तो गीति-काव्य वैयक्तिक अनुभूतियों तथा भावनाओं की अभिव्यक्ति करता है। अतः गीति-काव्य वह है जिसमें कवि की निजी भावनाओं, अनुभूतियों तथा वस्तुनाओं का अकृतिम प्रवाह हो, जिसमें कवि के वैयक्तिक गुण-दृष्ट, हास-अश्रु, तथा उत्साह-विषाद आदि की तरलता हो, जहाँ कवि अपने को भावुक गह्वरों के समक्ष संगीतात्मक सत्य के द्वारा प्रस्तुत कर रहा हो। उम्र समय कवि की वाणी में एक धारा, एक संगीत, एक स्वर तथा एक रंग की श्रव्यता उमड़ पड़ती है। "प्रगीत-काव्य में कवि की भावना की पूर्ण अभिव्यक्ति होती है, उसमें किसी प्रकार के विज्ञानीय द्वय के लिए स्थान नहीं रहता। प्रगीतों में ही कवि का व्यक्तित्व पूरी तरह प्रतिबिम्बित होता है। वह कवि की सच्ची आत्माभिव्यक्ति होती है।" अतः वैयक्तिकता तथा संगीतात्मकता गीतिकाव्य के प्रमुख तत्व हैं। अबाध वस्तुना, असीम एवं विमुक्त भावात्मकता तथा गहरी संवेदना उसमें पूर्ण रूप से पायी जाती है।

हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य में गीतिकाव्य के दो प्रधान रूप स्पष्ट दिखाई पड़ते हैं, और वे हैं प्रगीत मुक्तक ("ओड") और गीत ("साग")। इनमें से गीत-शैली भारतीय पद्धति पर तथा प्रगीत मुक्तक की शैली पश्चात्य पद्धति के आधार पर विकसित हुई है।

प्रगीत काव्य तथा गीतिकाव्य का प्रारम्भिक रूप लोक-गीतों में दिखाई पड़ता है। काव्य की परिधि में आकर भी ये गीत गेय ही बने रहे। आरम्भ में इन गीतों में संगीत-तत्व की प्रधानता तथा काव्यात्मकता कम होती थी। इसी कारण उनमें नाद-सौन्दर्य पर अधिक तथा अर्थ योजना पर कम ध्यान दिया जाता था। परन्तु जब काव्य में संगीत पृथक् हो गया तो गीत अपने स्वतन्त्र रूप में प्रकट हुआ। गीतों में स्वर के विस्तार तथा सकोच का मोह, जो प्रायः संगीत में पाया जाता है, कम होता गया। स्वच्छन्दतावादी गीति-काव्य का मुख्य लक्षण यह है कि इसमें संगीत-तत्व भावनाओं का अनुचर बनकर गीतिकाव्य में व्यक्त हुआ। अतः स्वच्छन्दतावादी गीति-

काव्य में परोक्ष या प्रत्यक्ष रूप से संगीत-तत्त्व की प्रधानता रही है । परन्तु प्रगीत भुवतको में गेयता का कोई अध्ययन नहीं है । गीत और प्रगीत में अन्तर यह है कि गीत में संगीत तत्त्व की प्रमुखता है तो प्रगीत में उम तत्त्व का उतना महत्व नहीं दीसता । अतः संगीत तत्त्व के मात्रा-भेद के कारण ही गीत और प्रगीत के रूप-विधान में अंतर आ जाता है । प्रायः सभी स्वच्छन्दतावादी गीतों में प्रथम पङ्क्ति टेक के रूप में प्रस्तुत की जाती है और तीन-चार पङ्क्तियों के पश्चात् पुनः एक ऐसी पङ्क्ति आ जाती है जिसका स्वरूप टेक के साथ होता है । इस प्रकार टेक की व्यवस्था प्रगीत में नहीं होती । स्वच्छन्दतावादी प्रगीत में गौभीर्य के साथ मधुर गति का प्राधान्य रहता है तो गीत में संगीत की तरसता के साथ विह्वलता भी वर्तमान रहती है । अतः हिन्दी और तेलुगु के गीत-काव्य को प्रगीत और गीत के रूप में विभक्त कर अध्ययन प्रस्तुत किया जायगा ।

(ब) प्रगीत :-हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने अधिकतर प्रगीत ही लिखे हैं । हिन्दी के स्वच्छन्दतावादी कवियों में प्रसाद, पत, निराला तथा दिनकर ने विशेष रूप से इस काव्य-रूप का प्रयोग किया है । तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी कवियों में प्रगीत-शैली का विकास कृष्णदास्त्री, शिवदास्त्री शास्त्री, वेदुल सत्यनारायण शास्त्री तथा नायनि सुब्बाराव ने पूर्ण रूप से हुआ है । हिन्दी के कवियों में मुख्यतः पत और निराला ने प्रगीत का पूर्ण उत्कर्ष लक्षित होता है । पत की कविताओं में "बादल", "छाया", "उच्छ्वास", "परिवर्तन", "अप्सर" तथा निराला की कविताओं में "यमुना के प्रति", "तरंगों के प्रति", "स्मृति" आदि प्रगीत-काव्य के उच्चतम उदाहरण हैं । कृष्णदास्त्री की "कृष्ण पद्म", "प्रसासम्" तथा "उर्वशी" आदि रचनाएँ, नायनि सुब्बाराव की "सौमदनि प्रणय मात्रा" वसवराजु अप्पाराव की "लैला-मजनू" कविता शिवदास्त्री की "हृदयेश्वरी" तथा वेदुल सत्यनारायण शास्त्री की "बीपावली" में प्रगीत-काव्य का उत्कृष्ट रूप दिखाई पड़ता है । हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी प्रगीतों में गेय-तत्त्व की प्रमुखता पायी जाती है । तेलुगु के प्रगीतों की अपेक्षा हिन्दी के प्रगीतों में कलाकारिता तथा छन्द विधान का बन्ध उच्च कोटि का लगता है । प्रगीतों की विभिन्न पङ्क्तियों में छन्द परिवर्तन भी लक्षित होता है । हिन्दी के स्वच्छन्दतावादी प्रगीत का एक अन्त द्रष्टव्य है—

‘सुरपति के हम हो हैं अनुचर, जगत्प्राण के भी सहचर ।

मेधदूत की सजल कल्पना, चातक के चिर जीवन धर ।

भुगध शिखी के नृत्य मनोहर, सुभग स्वाति के मुक्ताकर ।

विहग वर्ण के गर्भ विधायक, कृपक वातिका के जलधर ।”

पन्तजी के इस प्रगीत के अंश में आत्मपरक शैली ध्यान देने योग्य है। आत्मपरक प्रगीत-शैली देवुलपल्लि कृष्णशास्त्री में भी पर्याप्त मात्रा में पायी जाती है। उनके प्रगीत का एक अंश द्रष्टव्य है जहाँ स्वयं कवि अपनी पेदना को दाणी देता है—

“कंट गुरिसिन काचिच्चु मन्टयेल्ल
काति नुसिये नगिचे थांछालवाले
ऐ रेहंगुदु रानि ऐ ऐलारि दालं
निकेनों चुक्क तडि जाड येनि लेक
करुण पट्टुन नी विच्छगानि चेयि
घाचि कोनिनाड मृत्यु घोषम्मे मरचि ;
घाटिट वयलुन नीक मोहु चेदट्टोले
ऐरित्तमदि करमंति नट्टे कृशिये :”

कतिपय हिन्दी और तेलुगु के प्रगीतों में एक ही छन्द का निर्वाह अन्त तक नहीं हुआ है। फिर भी उनको गद्य-तत्त्व में विशेष परिवर्तन दिखायी नहीं देता। कुछ प्रगीतों में तो मुक्त-छन्द का भी प्रयोग मिलता है। इसके लिए हिन्दी और तेलुगु के कुछ प्रगीतों की पकितियाँ, जो मुक्त-छन्द में लिखी गयी हैं, उदाहरण के रूप में प्रस्तुत की जा सकती हैं—

“दोवसायसान का समय,
मेघमय आसमान से उतर रही है
बह सन्ध्या-सुन्दरी परो-सी
धीरे धीरे धीरे ।
तिमिराचल में घंचलता का नहीं कहीं आभास ;
मधुर मधुर हैं दोनों उसके अघर—
किन्तु जरा गम्भीर,— नहीं है उन में हास-विलास ।”

नीवु तोलि प्रोहु मुमुमंनु तीव सोनवु
मीयु वर्षाशरत्तुल निमिड सग
ममुन बौडमिन सन्ध्याकुमारि, धीवु
तिमिर निश्वासमुल मासि कुमुलु शवं
री वियोग कपोक पालिवु, नीवें,”

१. देवुलपल्लि कृष्णशास्त्री : देवुलपल्लि कृष्णशास्त्री कृतुलु । पृ० १०६ ।
२. सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला : सन्ध्या सुन्दरी । अपरा । तृ० सं० । पृ० १६
३. देवुलपल्लि कृष्णशास्त्री : श्री देवुलपल्लि कृष्णशास्त्री कृतुलु । पृ० ११८ ।

हिन्दी और तेलुगु के प्रगीतों में अधिकतर सम्बोधन-प्रगीत हैं। ऐसे प्रगीतों में कवि आलम्बन को सम्बोधित कर उसके प्रति अपनी भावनाओं तथा कल्पनाओं को वाणी देता है। ऐसे सम्बोधन-प्रगीतों में पन्त की "छापर", "अप्परा" निराला की "यमुना के प्रति" दिनकर की "हिमालय के प्रति" तथा कृष्णशास्त्री की "उर्वशी" आदि कविताएँ अत्यन्त महत्वपूर्ण हैं। इस प्रकार हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य में प्रगीत के काव्य-रूप का प्रयोग प्रचुर मात्रा में मिलता है।

(अ) गीत :—गीतिकाव्य की सामान्य विशेषताओं से यह निष्कर्ष निगलता है कि गीतिकाव्य संगीतात्मक लय में प्रयुक्त ऐसे सार्थक शब्दों की योजना है जिसमें तीव्र वैयक्तिक एवं संवेदनात्मक अनुभूतियों की अभिव्यक्ति मिलती है। अतः आत्म-परक अनुभूतियों की संगीतात्मक अभिव्यक्ति ही गीति-काव्य है। हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादी काव्य में गीत को उच्चतम स्थान प्राप्त हुआ है।

गीतिकाव्य के सामान्य विवेचन में गीति-काव्य के भाव-तत्त्व तथा लय-तत्त्व पर विचार किया गया है। हिन्दी और तेलुगु के गीति-काव्य में रागात्मक तत्त्व तथा लय-तत्त्व का, (जिसमें संगीत का आग्रह रहता है) सुन्दर गामजस्य मिल जाता है। दोनों भाषाओं के उदाहरण राम तत्त्व तथा लय तत्त्व के सार्मजस्य का स्पष्टीकरण हो जाता है। कविवर निराला ने अपने जीवन के निराशापूर्ण क्षणों को इस प्रकार व्यक्त किया है :

"स्नेह-निर्झर यह गया है।

रेत ज्यों तन रह गया है।

×

×

×

अब नहीं आती पुत्तिन पर प्रियतमा

इषाम तृण पर बैठने को निरुपमा।

बह रही है हृदय पर केवल जमा ;

मैं अतक्षित हूँ, यही

कवि कह गया है।"^१

इसमें कवि की निराशाजन्य दुःखानुभूति का प्रकाशन अत्यन्त सुन्दर एवं सरल लय के द्वारा हुआ है। निराला जी की ही भाँति रामगोपाल परदेसी जी ने भी अपनी वैयक्तिक निराशाजन्य दुःखानुभूति की मार्मिक अभिव्यक्ति प्रवाहमान लय के द्वारा की है। यथा—

"गीत पढ़कर यह कभी

तुम आँख में आँसू न लाना

मैं दुखी हूँ बात यह तुम

हर किसी को मत बताना

क्योंकि जीने के लिए जर मैं अभी अरमान बाझी

चार भाई बीच केवल एक मेरी जान बाकी।"^२

१. सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला : अपरा। तृतीय संस्करण। पृ० १३५।

२. बोलता हुआ सच : श्री रामगोपाल परदेसी। प्रथम संस्करण। पृ० ५४।

कविवर विश्वनाथ सत्यनारायण के “किन्नेरसानि पाटलु” की नायिका पापाण घने हुए अपने पति को छोड़कर वह जाने में अगन्त दुःख का अनुभव इस प्रकार करती है—

“करिगि किन्नेरसानि वरदले पारिदि
तरुणि किन्नेरसानि तरफल्लु कट्टिदि
पडति किन्नेरसानि परगुल्लु वेट्टिदि”^१
“पडति किन्नेरसानि विडलेक तिरिगिदे
मुगुद किन्नेरसानि वगचेदि तिरिगिल
वेलदि किन्नेरसानि गलगला तिरिगिदि”^२

इसमें सगीतात्मकता तथा रागात्मकता का समुलन प्राप्त हुआ है।

इस प्रकार भाषा और शब्द-चयन, शैली-तत्त्व, अलंकार-विधान, कलात्मक-चित्रण, छन्द तथा काव्य-रूपों की दृष्टि से भी हिन्दी और तेलुगु के स्वच्छन्दतावादों में समानता के साथ भिन्नता भी वर्तमान है।

१ विश्वनाथ सत्यनारायण : “किन्नेरसानि पाटलु” । पृ० ११ ।

२. यही । पृ० १२ ।

सप्तम अध्याय

हिन्दी और तेलुगु के कुछ प्रमुख स्वच्छन्दतावादी कवियों का तुलनात्मक अध्ययन

१. सुमित्रानन्दन पंत और देवुसपत्ति कृष्णशास्त्री :—

सुमित्रानन्दन पंत और देवुसपत्ति कृष्णशास्त्री भारतीय स्वच्छन्दतावादी काव्य-धारा के दो उज्ज्वल नक्षत्र हैं, जिनकी वाक्य-प्रतिभा ने क्रमशः हिन्दी एवं तेलुगु के काव्य-क्षेत्रों को आलोकित किया। इसके अतिरिक्त ये कवि-कलाकार भारतीय स्वच्छन्दतावाद तथा विश्व-साहित्य में अमर स्थान प्राप्त करने योग्य हैं। परन्तु आश्चर्य का विषय यह है कि इन दोनों कवियों में असाधारण समानता हर एक क्षेत्र में दिखाई पड़ती है। इनके व्यक्तित्व से लेकर कृतित्व तक, जीवनी से लेकर विचारधारा तक समानताएँ ही दृष्टिगोचर होती हैं। ये दोनों कल्पनाशील तथा भावुक कवि-कलाकार हिन्दी और तेलुगु की स्वच्छन्दतावादी काव्य-धाराओं के मूर्धन्य कवि होने के साथ-साथ उनके प्रतिनिधि कवि भी हैं। इन दोनों कवियों के व्यक्तित्व एवं कृतित्व पर दृष्टिपात करने से यह ज्ञात होता है कि विश्व-भर में एक-दूसरे के बीच इतनी समानताएँ रखने वाले दो भिन्न साहित्यों के कवि या कलाकार शायद ही नहीं मिलते। इसी कारण इन स्वप्नदृष्टा तथा आकाश में उड़ान भरने वाले कवि-विहंगों की तुलना हर एक दृष्टि से रोचक एवं आवश्यक भी प्रतीत होती है।

(क) जीवनी :—सुमित्रानन्दन पंत का जन्म सन् १९०० में उत्तर प्रदेश के अल्मोड़ा में एक मध्यवर्गीय ब्राह्मण-परिवार में हुआ था और कृष्णशास्त्री का जन्म सन् १८९७ में आंध्र प्रदेश के चन्दनपालेम में एक मध्यवर्गीय ब्राह्मण-परिवार में हुआ। बाल्यावस्था में ही दोनों कवियों को साहित्यिक एवं प्राकृतिक वातावरण प्राप्त हुआ। पंतजी के घड़े भाई उन्हें वाद्यावस्था में ही गजलों एवं कविता करने के लिए प्रोत्साहन देते थे और कालिदास के मेघदूत को पढ़-पढ़कर उन्हें सुनाते थे। शास्त्रीजी के पिता और पिता के घड़े भाई स्वयं महान् पण्डित एवं कवि भी थे और वे शास्त्री जी को बाल्यावस्था में ही वाक्य-रहस्यों में अवगत कराते हुये परीक्षार्थ अपनी कविताओं को

भी उनके समर्थ रंग देते थे। शायद इसी कारण से मान वर्ग की आगु में ही अर्पा बने भाई के प्रोत्साहन में पन्त ने एक सुन्दर गजन निग दी थी था तो सामन्सरोट में ठीक उसी आगु में शास्त्रीजी ने “नन्द नन्दन इन्दिरागाध घर” पद्य निग दिया। हार्द-स्कूल के जीवन में दोनों कवि अपने आगायो कवि-जीवन के निर्माण में लगे हुए थे। दोनों कवियों का कालेज जीवन अत्यन्त महत्त्वपूर्ण इमनिर् रहा कि उन्हें अच्छे पद्य-प्रदर्शक मिल गये थे। पन्त की काव्य प्रतिभा से प्रभावित होकर प्रोफेसर तिव्यार पाण्डेय ने उन्हें अग्रेजी काव्य के अध्ययन करने की मलाह दी और समय-समय पर उन्हें प्रोत्साहित किया तो शास्त्रीजी को काव्य-ग्रहणों से अवगत करने वाले रचुरति बेकटरल्ल-नायडु ने कवि में अग्रेजी-साहित्य में रचि उत्पन्न कर दी। दोनों कवियों की फीट्स एक हीली की कविताओं ने अधिक आविनि किया।

सन् १९१६ के पदवात् पन्त और शास्त्री के वैदिकन जीवन की दुग एव निराशा में प्रसित कर दिया। एक ओर जब पन्त जी ने अपने भग्न-प्रणय एव सज्जन निराशा को “प्रस्थि”, “उच्छ्वास” तथा “आगु” में व्यक्त किया है तो शास्त्री जी न अपनी धर्मपत्नी के निघन से अधिक दुखी होकर वेदना एव निराशा को “कल्पोद” (आगु) में धनीभूत कर दिया। इन दोनों कवियों के काव्य में वरणा एव वेदना ने इस प्रकार एक निश्चित स्थान प्राप्त कर लिया। ये दोनों कवि अत्यन्त रचतन्त्र एव स्वच्छन्द होने के कारण किसी भी नौकरी में अधिक समय तक नहीं रह सके। अपनी तरुणाई के दस वर्ष पन्तजी कालाकाकर में साग्रना कर रहे थे तो दस वर्ष तक शास्त्रीजी सम्पूर्ण आन्ध्र प्रदेश में भ्रमण कर काव्य-पाठ किया करते थे और अपनी काव्य रचना को भी जारी रखते थे। इस समय तक दोनों कवियों को अपने साहित्यों में एक प्रतिष्ठित स्थान प्राप्त हो चुका था। इन दोनों कवियों को किन्नी सस्थाओं ने आकर्षित किया और मिथों के अनुरोध पर इन्होंने दो मरुत्वपूर्ण फिल्मा में काम किया। पन्त ने “कल्पना” के लिये कथा एव गीतों की रचना की है तो कृष्णशास्त्री ने “मलहोद्वरी” के लिये। दोनों उत्कृष्ट कोटि के कथासण्ड समझे जाते हैं। इन कवियों को किन्नी जगत का विलासपूर्ण वातावरण नहीं रचा। सन् १९१० के पदवात् इन दोनों कवियों की नियुक्ति आकाशवाणी में हो गई। पन्त जी आकाशवाणी के इलाहाबाद केन्द्र में हिन्दी प्रोड्यूसर हैं तो शास्त्री जी हैदराबाद केन्द्र में तेलुगु प्रोड्यूसर हैं। आकाशवाणी में इन दोनों कवियों के पदार्पण के पश्चात नयी स्फूर्ति का संचार हो गया। इन कवियों ने रेडियो के प्रसार के लिये अनेक गीत एव गीत-नाट्यों की रचना की। इस समय पन्त जी इलाहाबाद तथा शास्त्री जी मद्रास में हैं। अब भी इनकी प्रतिभा सृजनशील है।

(२) व्यक्तित्व.—पन्त और शास्त्री के व्यक्तित्वों में आश्चर्यजनक समानता दृष्टिगोचर होती है। दोनों का व्यक्तित्व अत्यन्त सुन्दर एव आकर्षक है। इनको

देखने से जैसा प्रतीत होता है कि वे स्वच्छन्दतावादी कवि न होते तो और कुछ नहीं हो सकते। केवल उनके काव्य में ही नहीं, अपितु उनके व्यक्तित्व में भी बहिता साकार हो गयी है। इन कवियों की बड़ी-बड़ी आँखें और सम्बन्धे सह्राते हुये बाल, उनके 'बलीन दोड़', चेहरे के मौन्दर्य को द्विगुणीकृत करते हैं। पंतजी ने अपने कदां के मंत्र में जो कुछ कहा है वह शास्त्रीजी के लिये भी सत्य प्रतीत होता है।^१ उनके आकर्षक व्यक्तित्व में कोमलता के साथ आर्द्रता, स्वच्छन्दता के साथ आदर्श-भावना, चिंतनशीलता के साथ सूक्ष्मदर्शिता का दर्शन एक साथ होता है। अनेकों कवियों ने उनके व्यक्तित्व का अनुकरण करने की चेष्टा की, परन्तु किसी को भी सफलता नहीं मिली। ये दोनों महाकवि ऐसे हैं, जिन्होंने अपने जीवन का काव्य-मय बनाया एवं काव्य में अपने जीवन को उतार दिया। इसी कारण ये दोनों कवि अपने असंख्य मित्रों के प्रेम एवं श्रद्धा के पात्र बने हुये हैं।

(ग) कृतियाँ :—पंतजी ने स्वच्छन्दतावाद का नेतृत्व करते हुये क्रमशः "वीणा", "प्रिय", "ज्योत्स्ना" (गीति-नाट्य), "युगागत" आदि महत्वपूर्ण काव्य-ग्रंथों की रचना की। ये सभी रचनाएँ लगभग सन् १९१४ से लेकर सन् १९३३ तक लिखी गयी थी। ठीक इसी समय के अंतर्गत शास्त्रीजी ने "कन्नीह", "कृष्ण पद्म", "प्रवासमु", "ऊर्वसि", "धावणि", "कानिकि", "महसि" आदि काव्यों की सृष्टि की। यद्यपि पंतजी ने अपने काव्य-जीवन को अन्य प्रवृत्तियों में भी ढाल दिया तथापि उनकी सहज चेतना मूलतः स्वच्छन्दतावादी ही रही है। इस तरह इन दोनों कवियों ने अपनी इन काव्य-कृतियों के अंतर्गत अपार भावराशि का संघट्ट किया है।

(घ) कल्पना और मौन्दर्य :—पंतजी और शास्त्री मूलतः कल्पना एवं मौन्दर्य के कवि हैं। कल्पना और मौन्दर्य परस्परश्रित होने के कारण उनका अस्तित्व एक साथ देखा जा सकता है। एक ओर कल्पना मौन्दर्यपूर्ण बिम्बों की उद्भावना करती है तो दूसरी ओर वह स्वतन्त्र न रहकर भावाश्रित एवं भावानुगामिनी भी होती है। पंत के काव्य में कल्पना अधिन्तर मौन्दर्य के अक्रान्त सहायक हुई है तो शास्त्रीजी के काव्य में वह अधिन्तर भावों की अनुगामिनी-सी लगती है। इसका तात्पर्य यह नहीं कि पंत में कल्पना भाव-प्रेरित नहीं होती और शास्त्री में यह मौन्दर्य विधायिनी नहीं होती। भेद केवल मात्रा का ही है।

१. "घने सहरे रेशम के बाल

धरा है सिर पर मैंने देखि।

तुम्हारा यह स्वयंश्रु शृंगार

स्वर्ग का सुरभि भर।"—पंत : पल्लविनी। पृ० ८०।

अपनी उर्वर कल्पना के सहारे इन कवियों ने सुन्दर बिम्बों की सृष्टि की। प्राकृतिक वातावरण में दो अशरीरी नारियों की रूप-कल्पना पत और शास्त्री दोनों ने की। पत ने आशा-सुन्दरी की कल्पना की तो शास्त्री ने निशा-सुन्दरी की। इन दोनों सुन्दरियों की शोभा द्रष्टव्य है। उपाकाल में खिले हुए फूलों के उद्यान में गुरभिबेणी में भ्रमर-गुप्प को गूँथकर, पराग की माड़ी पहन कर तथा तुहिन-कणों के मुकुट को पहनकर मुकुलो के हृदय-सम्पुटों को खोलने वाली आशा-सुन्दरी की सौम्य, कोमल मूर्ति को पत ने इस प्रकार साकार कर दिया है—

“वेदि । ऊप के खिले उद्यान में

गुरभि बेणी में भ्रमर को गूँथ कर,

रेणु की साड़ी पहन, घल तुहिन का

मुकुट रख, तुम खोलती हो मुकुल को ।”^१

शास्त्रीजी की निशा-सुन्दरी के काल्पनिक बिम्ब को तुलना के लिये प्रस्तुत किया जाय। पत धारण कर पधारने वाली रजनी-बाला काजल सी साड़ी से अपना शृंगार करती है, जिस तिमिराचल के झोके से बिखरी हुई उडुमणि विपादपूर्ण छुनियाँ बिखेरती है—

“काजल-सी साड़ी से कर शृंगार

पाँवें धारण कर आती है रजनी

जिसके तिमिराचल के झोके से

उडुमणि जो बिखर गयी है,

यही विपादमयी छुतियाँ टपकाती है ।”^२

पत के बिम्ब में उपाकाल का मनोहारिणी बिज अकित हुआ है तो शास्त्री के बिम्ब में रजनी की शोभा के साथ नयनों की विपादमयी छुतियों का टपकना एक विभिन्न भाव-मिश्रित सौन्दर्य की सृष्टि करता है।

इन दोनों कवियों की कल्पना कभी सूक्ष्म एवं कभी मांसल, कभी कोमल एवं कभी विराट रूप धारण कर लेती है। फिर भी शास्त्री की अपेक्षा पत में

१. “वेदि” से : सुमित्रानन्दत पंत : पल्लविनी । तृतीय संस्करण । पृ० ४६ ।

२. “वेषकलं दात्वि परतंबु रे ततांगि

काह काटुक घोर सिंगार मोदय

चोकिट चेरंबु विसहन जेदरि योक्क,

उडमपि विपादपूरित छुतु रात्तु ।”

—श्री देवुलपत्ति कृष्णशास्त्री कृतुलु । पृ० ६१ ।

कल्पना का वैभव तथा सौन्दर्य-चित्रण की प्रवृत्ति अधिक मात्रा में दिखाई पड़ती है। पन्त कल्पना के माध्यम से सौन्दर्य-सृष्टि करते हैं तो शास्त्री कल्पना के माध्यम से भावों का स्पष्टीकरण।

दोनों कवियों की सूक्ष्म-कल्पना उनकी निरीक्षण-शक्ति का परिचय देती है। उनके मनोनेत्रों के सम्मुख हर एक वस्तु एवं भावना भूतं रूप ग्रहण कर लेती है। पन्त सन्ध्या के समय शाम प्रान्त का वर्णन करते हुए कहते हैं कि पत्रों के ओठों पर सम्पूर्ण वन की भरी ध्वनि उसी प्रकार सो गयी है जिस प्रकार सूक धोना के तारों में स्वर सुपप्त रहते हैं—

“नीरव सन्ध्या में प्रशान्त
झूठा है सारा ग्राम प्रान्त।
पत्रों के आनत अघरों पर सो गया निखिल वन का भरी,
उ्यों धोना के तारों में स्वर।”

शास्त्री की कल्पना भी सूक्ष्म होने के कारण अत्यन्त महत्वपूर्ण बन पड़ी है। शास्त्रीजी कहते हैं कि उसकी प्रेयसी की आँखों में सन्ध्या के अवसान के समय में नीमःवृक्षाप्र-शाखा के पत्रों के बीच के कुटिल मार्ग में निवास करने वाले अन्धकार की रेखाओं की कुसकुसाहट कभी-कभी सुनाई पड़ती है—

“सन्ध्या के अवसान समय में
नीम वृक्ष-अग्रिम शाखा के
पत्र-मध्य स्थित कुटिल पत्रों में फैले
तिमिर-जाल की कुसकुस ध्वनियाँ
कभी सुनाई पड़ती उसकी आँखों में ॥”

पन्त और शास्त्री :—दोनों ने अपने सूक्ष्म काल्पनिक विम्बों के निर्माण में सूक्ष्म ध्वनि-ज्ञान का परिचय दिया। कभी-कभी उनकी उर्वर कल्पना-शक्ति अत्यन्त मासल तथा सौन्दर्य-मण्डित विम्बों की उद्भावना करती है। इन कवियों की कल्पना

१. समिथानन्दन पन्त : पल्लविनी। तृतीय संस्करण १८१।

२. “सन्ध्यावसान

समयमुन नीपपादप शालिकाप्र
पत्र कुटिल मार्गधुल लोपस वसिचु
इरल गुसगुरुल् धानिलो निपुड्ड नपुड्ड
दिन बड्डुचु गुण्डु;”

—श्री देवतपल्लि कृष्णशास्त्री कुमुदु—पृ० १२५।

इतनी मशक्त है कि उनकी प्रत्येक पंक्ति में चित्र साकार हो उठता है। पन्त की 'छाया' एवं "बादल" आदि कविताओं में कल्पना का ही साम्राज्य दीखता है। कवि का कल्पनाशील मन छाया एवं बादल को विभिन्न चित्रों में देखने लगता है। छाया कवि के लिए "बातहता विच्छिन्न तता" की भाँति एवं "रति आगता ब्रज वनिता" की भाँति दिखाई पड़ती है तो कभी "धूसि धूसरिमुक्त कुन्तला" नारी के समान, नल से परित्यक्ता दमयन्ती के समान, सूखे पत्तों को मोद में भरकर सतुष्ट रहने भिन्नारिणी के समान दृष्टियोचर होती है। "बादल" को कवि अपनी कल्पना की आँखों से निहार कर उसके बिम्बों में नया जीवन भर देता है। परियों के बच्चों के समान बादलों का सुन्दर श्वेत पंखों को पसार कर, चन्द्रमा के मुकुमार हाथ पकड़कर हृषं उल्लास के साथ चाँदनी में पैरना, व्योम-गिरिपति में पल्लवित प्रभात का वसन्त के समान खिलना और उस समय वायु की धारा में तमाल तरु के काले पत्तों के समान बादलों का गिरना आदि सौन्दर्य वर्धक चित्र कवि की अपरिमेय कल्पना शक्ति के परिचायक हैं। कवि बादलों को अपनी कल्पना में अनन्त भूमिमाओं में देखने लगता है और हर एक पंक्ति में दो बिम्ब साकार हो उठते हैं—

“हम सागर के घबल हास हैं
जल के धूम, गगन की धूल
अनिल केन, ऊया के पल्लव,
बारि बसन, वसुधा के मूल;
नभ में अवनि, अवनि में अम्बर
सलिल भरम, मादत के फूल,
हम ही जल में बल, बल में बल
दिन के तम, पायक के मूल।”

‘ग्रन्थि’, ‘पल्लव’ तथा ‘गुञ्जन’ पन्त के कल्पना-वैभव के अक्षय भण्डार हैं। शास्त्री की कल्पना भी अतिशय सौन्दर्य की सृष्टि करती है। नील मरोबर में राजहम की भाँति बिहार करने वाला चन्द्रमा, कोयल के कंठ में उल्लास हुआ वसन्त का गीत, अपने वियोग में दुष्पिता को प्राप्त होने-वाली विरहिणी निर्धरिनी के चेहर में सिमटा हुआ अम्बुधि का रव इत्यादि बिम्ब उनकी महान कल्पना-शक्ति के प्रमाण हैं। पुनार जनन बनकर स्तब्धता को उतारना, बादलों के बाजल (बाले) धूम का छा जाना, ईश्वर के जनक हस्तों में दिश्व का विद्यान्ति पाना, दयामल अम्बर की सरसों में प्रणय-तीता-विहार में विद्यान्ति तारिफाओं का मगन हो हो जाना, सौरभ या प्रणय-मलयानि की वीथियों में मूचना आदि बिम्ब भी कवि-कल्पना निमित्त हैं।

१. समिश्रानन्द पन्त : “बादल” से। पत्रावली। तृतीय संस्करण। पृ० ५५।

इन दोनों कवियों की कल्पना अत्यधिक मूढम एवं कोमल होते हुए भी कभी-कभी विराट एवं भयंकर चित्रों को भी अंकित कर देती हैं। पन्त की "परिवर्तन" कविता में और शास्त्री की कतिपय कविताओं में ऐसी कल्पना दृष्टिगोचर होती है। दोनों कवियों के दो उदाहरण इस प्रसंग में दृष्टव्य हैं। परिवर्तन रूपी वासुकि का विराट तथा भयंकर चित्र कवि पन्त की अपरिमेय कल्पना-शक्ति का स्पष्ट प्रमाण है—

“अहे वासुकि सहस्र फन !

लक्ष अलक्षित चरण तुम्हारे चिह्न निरन्तर

छोड़ रहे हैं जग के विदात वक्ष-स्थल पर ।

शत शत फेनोच्छ्वसित, स्फीत फूटकार भयंकर

धुमा रहे हैं घनाकार जगतों का अन्धर ।

मृशु तुम्हारा गरल दन्त, कंचुपा वल्गुपान्तर,

अलिल विषय ही विषय

बक कुण्डल दिङ्मण्डल ।”

शास्त्रीजी पूछते हैं कि प्रलयकाल के उग्र तथा भयंकर मेघों के कण्ठ से निकलने वाले गम्भीर घन-गर्जन में दामिनी का अस्तित्व क्यों है^२ तथा विकृत एवं क्रूर क्षुधा से जर्जगित और मृत्यु-कठोर, विकट-पांडुर, शुष्क वदन की दंष्ट्राग्नि में मुस्कराहट क्यों है ?

इन दोनों कवियों ने अपनी आदर्श नारियों की कल्पना कर उनसे अपने काव्य-वैभव की वृद्धि की है। कल्पना के बल पर उन्होंने नारी-प्रतिभाओं को अलौकिक सौन्दर्य से विभूषित किया है। उनकी चर्चा आगामी क्षीर्षक के अन्तर्गत की जायेगी।

(ड) भावना-पक्ष :—पन्त और शास्त्री दोनों अत्यन्त भावुक कवि हैं। उनकी भावुकता जीवन और प्रकृति के हर एक अंश के साथ सादात्म्य प्राप्त कर

१. सुमित्रानन्दन पन्त : “परिवर्तन” से। पल्लविनी। तृतीय संस्करण।

पृ० ११६—१२०।

२. प्रलयकाल महोष भयद जीमूतोद्

गल घोर गंभीर फेलफेलाभंदुल लो

भेर पेला ?”—श्री देवुत्तपत्ति कृष्ण शास्त्री कृतुलु : पृ० ५६।

३. “विकृतः क्रूर क्षुधा धुम्भित मृत्यु कठोर

विकट पांडुर शुष्क वदन दंष्ट्राग्नि लो

नवेता ?

—देवुत्तपत्ति कृष्ण शास्त्री—पृ० ५६।

लेती है। इन दोनों कवियों के भावना-पक्ष की तुलना निम्नलिखित पाँच शीर्षकों के अन्तर्गत की जाती है—(१) विस्मय की भावना, (२) विद्रोह की भावना, (३) प्रेम-भावना तथा नारी, (४) रहस्य भावना, (५) भक्ति-भावना।

(१) विस्मय की भावना :—चिरन्तन काल से मानव, सृष्टि के रहस्यों को जानने का चिर अभितापी रहा है। आदिम मानव की प्रवृत्ति शिशु की प्रवृत्ति से अधिक मिलती रही होगी। इसका कारण यह है कि वह शिशु की भाँति सृष्टि के रहस्यों को जानने के लिए आतुर रहता है। सृष्टि के व्यापार उसे विस्मय की भावना में डुबो देते हैं। पन्त और शास्त्री शिशु के भोलेपन को अपनाकर सृष्टि की हर एक प्रक्रिया को विस्मय के साथ देखते हैं। पन्त छाया को देखकर विस्मय से पूछ उठता है कि तुम कौन हो ?—

“कौन कौन तुम परिहृत यस्या
स्नान मना, भू पतिता सी ?”

वधिवर पन्त बाल-विहंगों से विस्मय के साथ पूछ उठते हैं कि तुमने प्रथम रश्मि का भू पर उतरना किस प्रकार पहचाना है और इतना सुन्दर गाना किस प्रकार सीख लिया है ?—

“प्रथम रश्मि का जाना रंगिनि; तू ने कैसे पहचाना ?
कहाँ कहाँ है बाल विहंगिनि; पाया, तूने यह गाना ?”^१

पन्त में बाल-भावुकता के आधिपत्य के कारण विस्मय की भावना का प्राबल्य मिल जाता है। शास्त्री में वहीं-वही विस्मय की भावना प्रकट होनी है। शास्त्री प्रवृत्ति करने लगते हैं कि पुष्प-वत्सरियाँ सौरभ क्यों बिखेरती हैं ? चन्द्रमा चाँदनी क्यों छिटक देता है ? पानी क्यों बहता है और वायु क्यों झोंके भरती है ?

“पुष्प-वत्सरी सौरभ क्यों बिखेरती है ?
क्यों छिटका देता है चाँद चाँदनी को ?
बहता क्यों सलिल ? बात क्यों झोंके भरती है ?”

१. सुमित्रानन्दन पन्त . पल्लविनी । तृतीय संस्करण । पृ० १७ ।
२. वही । पृ० २१ ।
३. “सौरभमुलेत चिम्बु पुष्पवज्रं ?
चन्द्रिक्त नैत येदजलं जंदमाम ?
ऐस सलिलायु पार ? गाडेपल बिसर ?”

—थो देवुलपतिल कृष्णशास्त्री कृतुलु : पृ० ३२ ।

शास्त्रीजी कभी विस्मय में पृष्ठ उठते हैं कि वसन्त में किसलयों को खाकर आग्न डाली पर क्यों कोइल गाता है ?

“मधुमास की बेला में खा खा कर पल्लव
आग्न शाखा पर क्यों कोइल गाता है ?”

(२) विद्रोह की भावना :—स्वच्छन्दतावादी काव्य-धारा अपने में विद्रोह-भावना का बहान करती है। पंत और शास्त्री में विद्रोह की भावना अनेक रूप धारण करती है। निम्नलिखित दो रूपों में विद्रोह की भावना इन कवियों में प्रकट हुई है—

(अ) सामाजिक बन्धनों के प्रति विद्रोह-भावना, (छ) कला एवं काव्य-रुचियों के प्रति विद्रोह की भावना।

(अ) सामाजिक बन्धनों के प्रति विद्रोह :—दोनों कवियों ने सामाजिक रुचियों एवं बन्धनों के प्रति विद्रोह प्रकट किया। दोनों कवि अपनी स्वच्छन्द प्रकृति का प्रथमतः परिचय देते हुये प्रतीत होते हैं। दोनों ज्योति-विहंग इस समाज की रुचियों से मुक्त होकर कल्पना-पंखों पर अम्बर-भीषियों में उड़ानें भरने लगते हैं। उन्हें समाज की कालिमा से कोई सम्बन्ध नहीं। जब ममार में विद्रोह है तबने लगते हैं, तो पंत अपने को संबोधित कर कह उठते हैं—

“हँसते हैं विद्वान,
गीत शग, तुझ पर सब विद्वान।
दूर छाया-सरवन में वास,
न जग के हास अधूरी पास;”

कवि पंत स्वयं यह उठते हैं कि प्राणी में गान भरते समय उन्हें न अपना ध्यान है, न जगत् का—

“आज मेरे प्राणी में गान।
मुझे न अपना ध्यान,
कभी रे रहा, न जग का ध्यान।”

१. “मावि गुन कोम्भनु मधुमास बेल
बल्लवमु मेविक कोइल पाहु टेल ?”

—श्री देवलपति कृष्णशास्त्रि कृतुलु : पृ० ३२।

२. सुमिश्रानन्दन पंत : “गीत शग” कविता : पत्सविनी। तृतीय संस्करण। पृ० १४१।

३. सुमिश्रानन्दन पंत : “गीत विहंग” से। पत्सविनी। तृतीय संस्करण। पृ० १४२।

स्त्री-पुरुषों के बीच जो नैसर्गिक आकर्षण है वह परिचय के साथ प्रेम के रूप में परिणत हो जाता है। पंत और शास्त्री-दोनों ने अपनी प्रेमियों का मनोहर चित्र अंकित कर दिया है। उनके रूपगत एवं मानसिक मोन्दरों पर दोनों कवि रीझ सटते हैं। पंत की "प्र'वि", "आँसू", "उच्छ्वास", "भावो पत्नी के प्रति", "अप्सरा", "नारी रूप" आदि कविताओं में उनकी नारी-भावना अत्यन्त सुन्दर रूप से व्यक्त हुई है। शास्त्री की नारी-भावना उनकी "उर्वशी" नामक कविता-ग्रन्थ में व्यक्त हुई है। इन दोनों कवियों की प्रेमियों की रूप-कल्पना विचारणीय है—

पंत एवं शास्त्री दोनों की नारी मूर्तियों में पर्याप्त साम्य दिखाई पड़ता है। पंत एक किशोर नवयौवना को अपने स्नेह की अधिकारिणी ममज्ञता है। कवि का कथन है—

"सरल शंख को सुलब-भुवि सी यही
बालिका मेरी मनोरम मित्र थी।"—"आँसू"।

शास्त्री की प्रिया भी एक अनाथ बालिका है, जिस में यौवन पूर्ण रूप से उभर आया है—

"वह अनाथ बाला ही मेरी प्रिया है।"^१

दोनों कवि अपनी इन प्रियतमाओं के बाह्य सौन्दर्य का वर्णन करते दिखाई पड़ते हैं। पंत की प्रिया का चित्ताकर्षक एवं मनोहारी रूप "प्र'वि" में अंकित हुआ है। नायिका के मुख का सौन्दर्य यहाँ द्रष्टव्य है—

"लाज की मादक सुरा सी लातिमा
फैल गालों में, नवीन गुलाब-से
छलकती थी बाढ़-सी सौन्दर्य की
अधखुले सस्मित गडों से, सोंप-से।"^२

शास्त्री अपनी प्रियसी (अपने काव्य की नायिका) के लज्जाशील सौन्दर्य को इस प्रकार अंकित कर देते हैं—

"वह देखा करती श्वप्न सदा; उसके
तन का लावण्य एक नयन वन
स्वयं अपने को निहारता है"

१. "आ अनाथ बालिक प्रियरालु नाकु"

—श्री देवुलपत्ति कृष्णशास्त्री कृतुलु : श्री देवुलपत्ति कृष्ण शास्त्री—पृ० १२७।

२. सुमित्रानन्दन पंत : "प्र'वि" से। पल्लविनी। तृतीय संस्करण—पृ० ३८।

“उस के यौवन के द्वारों पर डगमग हो
छिप जाता प्रेम साज के अवगुंठन में”^१

दोनों कवि अपनी नायिका के मुख-सौन्दर्य के वर्णन के लिए एक ही प्राकृतिक विम्ब उपस्थित कर देते हैं। पन्त की नायिका के मुख-चन्द्रमा पर बाल-रजनी की भाँति काली अलक मटक कर डोलती है तो शास्त्री की नायिका के इन्दु-वदन पर से कितने ही बार हटाने पर भी नील-मेघों के उच्छ्वासों-सी प्रतीत होने वाली अलकें डरकर कहीं भी नहीं हटती—

“बाल रजनी सी अलक धी डोलती
भ्रमित हो शशि के बदन के बीच में;”^२ —पन्त

“कितने बार सँभारने पर भी
दृष्टि पथ से जो कभी हटती नहीं
बिलरंगी क्या प्रिया की ऐसी अलकें
विषय हो नील-मेघ-उच्छ्वासों-सी ।”^३ —शास्त्री

दोनों नायिकाओं का मुख-सौन्दर्य अप्रस्तुत की योजना से अत्यन्त सुन्दर बन पड़ी है।

दोनों कवियों ने अपनी नायिकाओं या प्रेयसियों के (काल्पनिक ही सही) मानसिक सौन्दर्य का भी चित्रण किया है। पन्त की नायिका मुग्धा है और वह लज्जाशील, एव संकोचशील भी है। उन्हीं के शब्दों में—

१. “आमे स्वप्नालु कनु मेणु; डामे मेनि ।
तलिय लावण्य भोवक नेत्रभ्रम विरसि,
वेरगु धूपुल तनुदाने धरसिकोननु ।
“आमे प्रायंपु बाकितुलगु बलपु ।
सडवडि यडंगु सिंगु दोन्तरल तेरल ।”

—“उर्वशी” से : श्री देवुलपत्ति कृष्णशास्त्री कृतुलु : पृ० १२७ ।

२. सुमित्रानन्दन पंत : “ग्रन्थि” । पल्लविनी । तृतीय संस्करण । पृ० ३८ ।

३. “ऐग्निमारुतु सर्वारिचु कोन्त धूपु
तोलगवेमो पल्लमुनेमो नेल भोगान
चेदरुने वेदरि देदरि चेलिय कुलु
जालिगा नीलमेघनिश्वासमु तदु ।”

“उर्वशी” से : श्री देवुलपत्ति कृष्ण शास्त्री कृतुलु—पृ० १३७ ।

“कपोतों में उर के मृदु भाव
 श्रवण नयनों में प्रिय यर्ताय
 सरल संकेतों में संकोच
 मृदुल अधरों में मधुर दुःख ।
 उषा का था उर में आवास,
 मुकुल का मुल में मुकुल विकास ;
 चाँदनी का स्वभाष में मास
 बिखारों में घट्टों के साँस ।”

उपपुंजन वर्णन में किशोरी का आकर्षक एवं स्नेहमय व्यक्तित्व अपनी आन्तरिक गुणमा के साथ नयनों के सम्मुख विरक्त उठता है। शास्त्री के अगनी ताम्रिका की उर्वशी कहने पर भी, वह उमकी प्रेयसी के अनिश्चित और कोई नहीं है। उसका मानसिक सौन्दर्य उमकी चेष्टाओं द्वारा व्यक्त हुआ है अतः उसके स्वभाव का आभास “उर्वशी” की पंक्ति-पंक्ति में मिल जाता है। शास्त्री जी ने अपनी प्रेयसी की कल्पना उर्वशी के रूप में की है। कवि उमकी अलग भूमिमाओं एवं हृदय की भावनाओं का व्यक्तिकरण करता है। “उर्वशी” कवि की प्रेयसी होते हुए भी चिरन्तन विषय-प्रिया प्रेम-स्निग्ध नारी भी है। वह “चिरत्रियोगिनी भी हूँ मैं, चिर प्रेयसी भी हूँ”^१ कहकर अपनी चिरन्तनता का परिचय देती है। कवि उमके विरह में व्याकुल हो उठता है अतः शास्त्रीजी की “उर्वशी” उनकी एक अनमोल सृष्टि एवं एक मधुर भावना है। पत के काव्य में और दो नारी-मूर्तियों का चित्रण मिलता है। कवि की भावुक कल्पना-प्रसूत “भावी पत्नी” तथा “अप्सरा” अपने दिव्य अलौकिक सौन्दर्य तथा आकर्षण से आपूरित हैं। पन्त ने इन मूर्तियों में आदर्श नारी की कोमल कल्पना को साकार कर दिया है। शास्त्री की “उर्वशी” एवं पन्त की “भावी पत्नी” इन कवियों की काल्पनिक प्रेयसियाँ हैं। पन्तु पन्त की “भावी पत्नी” से कहीं अधिक शास्त्री की “उर्वशी” उनके जीवन के यथार्थ को सार्थक कर लेती है। पन्त और शास्त्री की इन नारी-मूर्तियों में अन्तर यह है कि पन्त जहाँ “भावी पत्नी” के शारीरिक एवं मानसिक सौन्दर्य का चित्रण एक कुशल शिल्पी की भाँति करता है, वहाँ शास्त्रीजी “उर्वशी” के सौन्दर्य को उत्प्रेक्षाओं से व्यञ्जन करते हैं और उसने साथ अपना रागात्मक सम्बन्ध प्रकट करते हैं। पत की “भावी पत्नी” में जीवन के उधार के साथ उसके मुग्धा नयनधू का रूप अंकित हुआ है। उमके अन्तर में अपने प्रिय से मिलने की उत्कृष्ट अभिलाषा रहती है। शास्त्रीजी की प्रेयसी “उर्वशी” एक करुणा की मूर्ति है। वह कवि को चिरन्तन वियोग में डाल देती है। कवि सौन्दर्य एवं करुणा की मूर्ति एवं

१. सुमित्रानन्दन पन्त ; “आँसू” से। पल्लविनी। तृतीय संस्करण। पृ० ७७-७८।

२. “भावी पत्नी के प्रति” : सुमित्रानन्दन पन्त। पल्लविनी तृ० स०। पृ० १४५।

आराध्य देवी "उर्वशी" की स्नेहपूर्ण महानुभूति के भार से दब जाता है। पन्त की भावी पत्नी "साज में लिपटी उषा समान" दिखाई पड़ती है तो शास्त्री जी की "उर्वशी" वर्षा एवं शरद ऋतुओं के समम में प्रगट होने वाली मध्या-कुमारी के समान दृष्टिगोचर होती है। पन्त की भावी पत्नी "मृदुमिल सरसी में सुकुमार, अधोमुख अरुण सरोज" के समान नज्वागील है तो शास्त्री जी की "उर्वशी" की आँखों में अनन्त अम्बरा की नील छायाएँ फैली हुई हैं। पन्त की अप्सरा और शास्त्री जी की "उर्वशी" में समानता के साथ भिन्नता भी लक्षित होती है। दोनों स्वर्ग की अप्सराएँ होते हुये भी कवियों की कल्पना में नया जन्म लेकर इस जगत की हो गयी हैं। पन्त की अप्सरा कवि की श्यनत्र मृष्टि है। यह तटस्थ दृष्टा होकर उसकी विभिन्न भंगिमाओं का चित्रण एक कुशल शिल्पी की भाँति करता है। इसके विपरीत शास्त्री जी की "उर्वशी" स्वर्ग की अप्सरा होने हुये भी कवि की प्रेयसी है और उसके साथ कवि का रागात्मक सम्बन्ध प्रमुख रूप से पाया जाता है। परन्तु दोनों अप्सराएँ इन्द्र लोक में अपना नाट्य-रसमय दिखाकर इन कवियों की कल्पना में पुनः माकार हो उठती हैं। पन्त की निम्नलिखित पक्तियाँ उनकी अप्सरा तथा शास्त्री जी की 'उर्वशी' के लिये भी उपयुक्त लगती हैं—

"तुम्हें खोजते द्यावा, धनु मे
अब भी कवि बिट्यात,"

"अप्सरा" एवं "उर्वशी" के व्यक्तित्वों को दोनों कवियों ने अत्यन्त वायवीय बना दिया है। उनके सौन्दर्य में स्वप्न की सुकुमारता, नक्षत्रों की उज्ज्वलता अवश्य वर्तमान है, परन्तु उनमें पार्थिवता या मांसलता का सर्वत्र अभाव दीक्षित है। इसके अतिरिक्त दोनों कवियों ने अपनी इन आदर्श नारी मूर्तियों को प्राकृतिक लिवाम पहना दिया है। दोनों ने इन अवसर पर मृदुमतम् कल्पना से काम लिया है। पन्त की अप्सरा युवती के उर में रहस्य बनकर प्रतिक्षण मन हरती है, स्वर्गाया में जल-विहार

१. "श्रीवृ वर्षाशिरस्तुल निबिड सम

ममुन बोडमिन सन्ध्या कुमारि"

— "उर्वशी" से श्री देवुलपल्लि कृष्णशास्त्रि कृतुलु—पृ० १११।

२. "भावी पत्नी के प्रति" से : सुमित्रानन्दन पन्त। पल्लविनी : तृतीय, संस्करण
पृ० १४२।

३. "आमे कन्तुललो नन्नताम्बरम्पु।

नीलि नीडलु कलवु;"

— "उर्वशी" से : श्री देवुलपल्लि कृष्णशास्त्रि कृतुलु : पृ० १२५।

४. "अप्सरा" से : सुमित्रानन्दन पन्त —पल्लविनी" तृतीय संस्करण—पृ० १६७।

करती है और उसके बाहु-मूलांशों को पकड़ कर इन्दु-विन्द के असह्य रजन-मराल तैरते हैं। उसके पश्चात् कवि की अप्सरा और भी मृदम एवं रहस्यमय बनती चली गयी है। कवि के ही शब्दों में—

“तुहिन बिन्दु में इन्दु रश्मि सी सोई तुम चुपचाप
मुकुल शयन में स्वप्न देखती निज निरुपम छवि आप;
चटुल सहरियों से चल चुम्बित मलय मृदुल पद चाप,
जलजों में निद्रित मधुपों से करती मीनालाप।”

शास्त्रीजी की “उर्वशी” वर्षा एवं शरत् ऋतुओं के सगम में निकलने वाली सन्ध्या कुमारी है, यह तिमिर-निश्वासे से ग्रस्त एवं शिथिल होने वाली रजनी के वियोग-पाण्डुर कपोल के समान है।^१ वह निशा के नील ओठों पर उच्छ्वास बनकर फैलती है, नवल प्रभात के अचल में परिचित वचन-सी छा जाती है।^२

इस प्रकार पन्त की “अप्सरा” एवं शास्त्रीजी की “उर्वशी” उनकी सौन्दर्य-प्रिय एवं कल्पनाशील प्रतिभा की अमर सृष्टियाँ हैं।

पन्त और शास्त्री की प्रेम-भावना में समानता दिखाई देती है। दोनों कवियों ने अपने काव्य में स्वच्छन्द प्रेम का अकन किया है। इन कवियों में प्रेम भावना अपने पावनतम रूप में व्यक्त हुई है। पन्त और शास्त्री की प्रेयसियाँ (काल्पनिक ही सही) उन पर प्रेम की वर्षा करती हैं। पन्त की प्रेयसी नाव-शुशुँटना से बचाकर उसकी सेवा करती है। कवि से उसका प्रेम हो गया है और कवि भी उस पर मुग्ध हो गया। उस किशोरी के हाव भावों से उसका प्रेम प्रकट हो जाता है—

“शीश रत्न मेरा सुकोमल जाँघ पर
शशि कला सी एक बाला व्यग्र हो
देखती थी म्लान मुख मेरा अचल
सदय, भीरु, अपौर चिन्तित दृष्टि से।”

१. “अप्सरा” से : सुमित्रानन्दन पन्त : पल्लविनी । तृतीय संस्करण । पृ० ११८
२. “नीवु वर्षाशरत्सुल निविड सग
ममुन बोडमिन सन्ध्या कुमारि, नीवु
तिमिर निश्वासमुल मूर्ति कुमुलु शर्ल
रोविपोग कपोल पालिकनु ...
—“उर्वशी” से श्री देवतपल्लि कृष्णदास्रो कृतुलु” दे० क० शास्त्री । पृ० ११८
३. “निशिनोति पेदविर्पे निट्टपंगाग्राकि
तोति प्रोटु चेरमुलो पत्तुर्करितग सोरिह....”—वही-पृ० १२१ ।
४. “ग्रन्थि” से : सुमित्रानन्दन पन्त : पल्लविनी । तृतीय संस्करण । पृ० ३७-३८

शास्त्री की प्रेयसि उर्वशी भी कवि ने प्रेम करती है। कवि के वियोग में वह अत्यन्त विकल है। वह स्वयं कहती है—

“प्रथम विधोगिनी भी हूँ मैं
प्रथम प्रेयसी भी हूँ मैं
ओ' चिरन्तन काल तक भी मैं तुम्हारी हूँ।”^१

कवि का भी कथन है कि प्रेयसी उर्वशी ने अनुराग की दृष्टि से देखकर उसमें प्रेम भावना का संचार किया है।

पन्त और शास्त्री अपनी प्रेयसियों से अनन्य अनुराग रखते हैं। दोनों कवि प्रेम की तीव्रता का अनुभव करते हैं। यह स्वाभाविक है कि प्रेमी अपने हृदय की अपनी प्रिया को अर्पित कर देता है और प्रेम करने के पश्चात् वह अपने में खोया-सा रह जाता है। पन्त का भी यही कथन है कि कोई प्रेम के मार्ग में चलकर अपने हृदय को साय नहीं ला सकता। यह स्वयं कवि का स्वानुभव-जन्य निष्कर्ष है—

“रक्तिक वाक्क । कामनाओं के चपल,
समुत्सुक, व्याकुल पगों से प्रेम की
कृपण बीबी में, बिछर कर, कुशल से
कौन लौटा है हृदय को साय ला ?”^२

उसके पश्चात् कवि प्रेम के स्वभाव पर विचार करता है। वह उसे अत्यन्त निरीह और भोला समझता है। इसका कारण स्वयं कवि यो बताते हैं—

“और भोले प्रेम । क्या तुम हो बने
, वेदना के विकल हाथों से ? जहाँ
मूमते गज-से बिखरते हो, वहीं
आह है, उन्माद है, उत्ताप है ।
पर नहीं, तुम चपल हो, अज्ञान हो,
हृदय है, नास्तिक रखते हो नहीं,
बस, बिना सोचे, हृदय को धीन कर,
सोंप देते हो अपरिचित हाथ में ।”^३

१. “तोलि विधोगिनि नेने ।

तोलि प्रेयसिनि नेने ।

आनाटि कीनाटि केनु मोदाने ।”

—“‘उर्वसि’ से : दे० कृष्णशास्त्री । थी देवुलपल्लि कृष्णशास्त्री कृतसु ।
पृ० १२१ ।

२. “प्रणय” से : मुधित्रानन्दन पन्त । पल्लविनी । तृतीय संस्करण । पृ० ४० ।

३. वही—पृ० ४२ ।

साक्षी अपनी प्रिया के प्रेम में इतना पावन हो गया है कि उनका हृदय निरन्तर प्रियतमा की निजटता चाहता है और कवि के मुँदे दृश्य नयनों में मुग्धुरानी हुई मूर्ति सटी हो जाती है—

“मुँदे नयनों में मेरे, विश्व-मोहिनी
मनोहारिणी मूर्ति सड़ी मुसकानें बिखेरती ।”

पत भी धारणा है कि विश्व भी प्रिया के पावन स्थान को कभी भर नहीं सकता । यदि प्रिया के प्रेम से व्यक्ति वंचित हुआ तो विश्व का सम्पूर्ण विभव उस कमी की पूर्ति नहीं कर सकता । कवि प्रेम को महान गौरव का स्थान प्रदान करता है । उनके शब्दों में—

त्रिभुवन को भी धी भर सकती नहीं
प्रेयसी के शून्य, पावन स्थान को ।”

साक्षी का भी बचन ठीक यही है । वे कहते हैं, “हे ! प्रिया हमें सार्वभौमिक विषयो की आवश्यकता क्यों ? हम एक दूसरे के हृदयों के शासक बनेंगे । पावन प्रेम-साम्राज्य के अधिकारी बनने के पश्चात् सपु वैभवों का क्या मूल्य है ?—

“बाहिए हमें क्यों सार्वभौमिक वैभव ?
बनेंगे हम एक दूसरे के उर के शासक ।

पावन प्रेम-राज्य-प्रभुता के सम्मुख
सपु विभवों का क्या अस्तित्व रहा ?”

पत और शास्त्री में कमी-कमी आदर्श एवं अतीन्द्रिय प्रेम-भावना (Platonic love) का दर्शन होता है । वे विश्व के हर एक अणु में तथा व्यापक कर्म में प्रेम-तत्व की प्रधानता पाते हैं । इनके अनुसार प्रेम-भावना से ही सारा विश्व परिचातित होता है । कविवर पत प्रेम के अस्तित्व को सर्वत्र पाते हैं—

१. “कतुलु मूर्तिन, लोक मोहन मनोज
मूर्ति विरनवधु, जितुकुषु ओल नितुषु”

—श्री देवुलपत्ति कृष्णशास्त्रि कृतुलु । पृ० ३८ ।

२. “आमू” से : सुमिनानन्दन पत । पल्लविनी । तृतीय संस्करण—पृ० ७६ ।

३. सार्वभौम भोगमुलेल चान, मनकः ?
एलिकल मोदु मन्थोय हृदयमुलकः ।
प्रथिमल प्रेम साम्राज्य पट्टभद्र

भाग्यमुग्नन जिएत सम्पद लवेत ?”

—श्री देवुलपत्ति कृष्णशास्त्री कृतुलु । पृष्ठ ३३ ।

“कहीं नहीं है प्रेम ? साँस सा सब के उर में ।

यही तो है बचपन का हास
खिले जीवन का मधुर विलास
प्रौढ़ता का यह बुद्धि विकास
जरा का अंतर्नयन प्रकाश ;

जन्मदिन का है यही तुलास,
मृत्यु का यही दीर्घ निःश्वास !”

शास्त्री कहते हैं कि प्रेम-भावना विश्व की हर वस्तु में तथा उसके किया-कलापो में व्यक्त होती है। हर एक वस्तु के मूल में प्रेम-तत्त्व ही कार्य करता है। कवि प्रकृति के हर एक दृश्य में प्रेमाभिव्यक्ति का ही दर्शन करता है। कवि अपनी प्रेयसी से यों कहता है—

“पुष्प-बहलरी-सौरभ क्यों बितेरती है
क्यों छिटका देता खाँद खाँदनी को ?
बहता क्यों सलिल ? यात क्यों झोके मरती है ?
हृदय मेरा क्यों तुझे है प्रेम करता ?”^१

इन दोनों कवियों की उपर्युक्त प्रेम-विषयक धारणा पर अंग्रेजी कवि शैली का प्रभाव स्पष्ट रूप से दिखाई पड़ता है।

(४) रहस्य भावना :—पन्त और शास्त्री में रहस्यात्मकता अधिक नहीं मिलने पर भी कहीं-कहीं उसकी झलक अवश्य मिल जाती है। परन्तु, उनकी रहस्य भावना अत्यन्त स्वाभाविक है और वह परम्परा-प्राप्त रहस्यवाद (Mysticism) से सर्वथा भिन्न है। ये दोनों कवि विश्व-व्याप्त किसी अव्यक्त एवं अज्ञात मत्ता के रहस्यात्मक संकेतों के प्रति अत्यन्त जागरूक रहे हैं। दोनों कवि अपने सवेदनशील हृदय से यह अनुभव करते हैं कि कोई अव्यक्त रहकर उनका दिशा संकेत कर रहे हैं। पन्त की “वीणा” में तथा शास्त्री की “प्रवासम्” में रहस्यात्मकता भिन्नती है। ‘मौन-निमग्न’ कविता में पन्त की रहस्यात्मक वृत्ति का प्रकाशन हुआ है। विभिन्न मुरम्ब प्राकृतिक वर्णनों के पीछे कवि कुछ रहस्यमय शक्तियों को पाता है। ज्योत्स्नामयी निशा में नक्षत्रों से निमग्न देने वाले को, पावस के मघन घन-प्रसूत सौदामिनी से इंगित करने वाले

१. “उच्छ्वास” से : सुमित्रानन्दन पंत । पल्लविनी । तृतीय संस्करण । पृ० ६७ ।

२. “सौरभमु लेल चिम्मु बुन्पञ्चजम्बु ?

चन्द्रिबलमेल वेदजल्लु जदमाम ?

ऐल सलिलन्दु पार ? गाइल बिसर ?

ऐलि नाहृदयम्बु प्रेमिबु निम्बु ? —देवुलपल्लि कृष्णशास्त्री कृतुल । पृ० ३२ ।

को, मधुसूदन के सौरभ द्वारा सदेश भेजने वाले को, शुभ्य गागर की सहृदयों में बुनाने वाले को, तुलुल तम में गद्योत्तों के द्वारा पय दिग्गजाने वाले मुक्त-दुग्ग के सहृदय को कवि जान नहीं पाता कवि के ही दृष्टि में—

“स्तब्ध ज्योत्सना में जब संसार
चकित रहता शिशु सा नादान
विदग्ध के पलकों पर गुकुमार
विचरते हैं जब स्वप्न अज्ञान ;

न जाने, नक्षत्रों से कौन
निमग्नण देता मुझ को मौन ।”

शास्त्रीजी पूछते हैं कि इस निशीथ में उड़कर छाया की भाँति रक्कर, मूक-आँगों को भार सदृश लगने वाली दृष्टियों से कौन मुझे पुकारते हैं ? —

“इस निशीथ में उड़कर, छाया-सी रक्कर
दृष्टि-भार से हरे मूक नयनों से
पुकारते हैं कौन मुझे ?”

इसी तरह दोनों कवियों के काव्य में रहस्य की सामान्य भावनाएँ प्राप्त होती हैं ।

(४) भक्ति-भावना — पत और शास्त्री—इन दोनों कवियों में ईश्वर पर अंसार विश्वास है । दोनों कवि कभी-कभी अपनी आत्म-साक्षि के लिये ईश्वर की शरण में जाना चाहते हैं । लौकिक प्रेम में विफल होकर दोनों कवि अनन्त वेदना एवं विरह-जन्म दुःख का अनुभव करते हैं और ईश्वर के सम्मुख अपनी अभिलाषायें व्यक्त करते हैं । परन्तु दोनों कवि भक्त के रूढ़ अर्थ में भक्त नहीं । ईश्वर केवल उनकी मानसिक भावनाओं के प्रकाशन के लिए एकमात्र आसम्भन है । वह इन कवियों के आत्म-समर्पण की बेदी है और उनके सुख-दुःख का सहृदय भी है । पत ऐसे ईश्वर से जग के उर्वर आँगन में ज्योतिर्मय जीवन बरसाने की प्रार्थना करते हैं—

१. “मौन निमग्नण” से : सुमित्रानन्दन पन्त । “पल्लविनी” तृतीय सं० । पृ० १११ ।
२. “ऐव रोहो, ईनिशीथि नेयसि, नीष्ट बोले नितिचि ।
पिलुतु रेवरो, मूककुतु मोयलेनि धुपुत्ततो
ऐव रोहो ! ऐव रोहो ।”

—देव सुपत्ति कृष्णशास्त्री कृतुतु । पृ० ११२ ।

“जग के उर्ध्व आंगन में
बरसो ज्योतिर्मय जीवन ।
बरसो लघु लघु तृण तट पर
है चिर अव्यय, चिर नूतन ।”^१

शास्त्रीजी भी जीवन में अनन्त पीड़ा का अनुभव कर, उसे ईश्वर के सम्मुख विह्वल होकर प्रकट करते हैं। कवि वेदना की मार से चीख उठता है, जो ईश्वर के भवन-गीत के रूप में परिणत हो जाती है।^२ कवि भगवान के पद-पंकजों के स्पर्श से आँसू की जान्हूयों के समान पावन वगाने की अभिलाषा व्यक्त करता है—

“कलुष दुर्दान्त पर-कुहर से
उमड़ी मलिन अध्रु-धारा मेरी
जो यह स्वामि ! तुम्हारे पदतल
मे पाती गंगा की शोभा ।”^३

इस प्रकार पंथ और शास्त्री में भक्ति-भावना की झलक भी पायी जाती है। इस दृष्टि में इन कवियों पर रवीन्द्र का पर्याप्त प्रभाव दृष्टिगोचर होता है।

(६) अनुभूति-पक्ष :—पन्त और शास्त्री अत्यधिक सवेदनशील कवि हैं। अनेक मामिल अनुभूतियाँ इन कवियों की अमर वाणी में व्यक्त हुई हैं। इन्होंने अपने जीवन के हाम-अध्रु, आशा-निराशा एवं सुख-दुख की अनुभूतियों को प्रकट किया है। स्वभाव की दृष्टि से अनुभूति की दो मुख्य भागों में विभाजित किया जा सकता है—
(क) सुखात्मक अनुभूति, (ख) दुःखात्मक अनुभूति। मानव-जीवन की सभी अनुभूतियाँ सर्वेदनायें तथा वृत्तियाँ इन दोनों शीर्षक के अन्तर्गत आ जाती हैं। पन्त और शास्त्री के काव्य में इन दोनों प्रकार की अनुभूतियों के अध्ययन की आवश्यकता है।

१. सुमिश्रानन्दन पन्त : पल्लविनी । तृतीय संस्करण पृ० १३६ ।

२. “ने नेदी भक्त कविनि कानु ।

मीरनुकुनेत भक्तुणी कानु ।

ऐपुडो हृदयावेदन भरिच नप्पुडु केक पेड्डतानु ।

आदि कीर्तन अरु सुन्दि ।”

—देवुलपल्लि कृष्णशास्त्री “आन्ध्र प्रभा” (साप्ताहिक) १०-७-६३ । पृ० ६ ।

३. “कलुदुर्दान्त परसंकलित कुहर

मुल जनिबु मदीयाष्ट मनिन धार

स्यामि, भयवीर्य पाद देशमुन चारि

परम पावन जाह्नवी प्रीतम याबु ।”

—देवुलपल्लि कृष्णशास्त्री कसुतु । पृ० ७५ ।

(क) सुखात्मक अनुभूति :—सुखात्मक अनुभूति मुख्य रूप से दो प्रकार की होती है—मिलन की अनुभूति एवं सौन्दर्यानुभूति ।

(१) मिलन की अनुभूति :—नारी और पुरुष के बीच जो मिलन है, वह दोनों में अपार सुख का संचार करता है । एक दूसरे के बाहुपाशों में आबद्ध नारी-नर सम्पूर्ण विश्व की भौतिक सीमाओं का अतिक्रमण कर एक दिव्य एवं सुखद लोक में पहुँच जाते हैं । ऐसी सुखात्मक मिलन की अनुभूति का वर्णन कवियों ने अत्यन्त मनोहर रूप में किया है । इस अनुभूति का वर्णन पन्त में कही-कही मिलता है । कभी कवि विश्व के स्त्री-पुरुषों के स्वभाविक मिलन का अंकन करता है तो कभी अपनी मिलनानुभूति को विह्वल होकर प्रकट करता है कवि अपनी “प्रथम मिलन” नामक कविता में लिखता है कि मँजरित आश्रयन की छाया में प्रथम बार बहि और उसकी प्रेयसी का मिलन इस प्रकार हुआ था—

“भर गए गन्ध से मुग्ध प्राण ।
मुग्धने अधरों पर घरे अधर,
सैने कोमल वपु भरा गोद,
या आत्म समर्पण सरस मधुर,
मिल गये सहज भास्तामोद ।”

परन्तु नास्त्री के काव्य में मिलन-जग्य सुखानुभूति का अंकन अधिक नहीं मिलता ।

(२) सौन्दर्यानुभूति :—विश्व का हर एक प्राणी सौन्दर्य की ओर आकृष्ट हो जाता है । सौन्दर्य का मुख्य गुण आकर्षण है । इस तरह का आकर्षण मानव में सुख संचार करता है । इस प्रकार की सुखानुभूति स्वभाव है अत्यन्त दिव्य एवं उदात्त होती है । विदोष रूप से सौन्दर्य दो माध्यमों के द्वारा प्रकट होता है और वे हैं नारी और प्रकृति । पन्त और नास्त्री ने उपर्युक्त दोनों के सौन्दर्य पर मुग्ध होकर उसका अंकन किया है ।

१. निखिल अब नरनारी मत्सर
मिलेगा नव सुख से नव बार;
अधर-उर से उर-अधर सामान,
पुलक से पुलक, प्राण से प्राण,
कहेंगे नीरव प्रणयाख्यान ।”

—मुमित्रानन्दन पंत । “भावी पत्नी के प्रति” कविता से । पल्लविनी । तृतीय संस्करण । पृ० १४६ ।

२. मुमित्रानन्दन पंत : “भावी पत्नी के प्रति” कविता से । पल्लविनी—तृतीय संस्करण । पृ० १४४ ।

(क) नारी :—पन्त और शास्त्री नारी के स्वर्गिक सौन्दर्य से अत्यन्त अभिभूत हुए हैं। उनके सौन्दर्य के दर्शन से जो आनन्द और सुख का उन्होंने अनुभव किया है, वह उनकी वाणी में व्यक्त हुआ है। कविवर पन्त ने “प्रिय” में अपनी प्राण-प्रिया मुग्धा किशोरी के सौन्दर्य को देखकर अत्यधिक मुख एवं आनन्द का अनुभव किया है। कवि के ही शब्दों में उसका सौन्दर्य द्रष्टव्य है—

“साज की भादक सुरा-सो लालिमा
फँस गालों में, नवीन गुलाब-से,
छलकती थी बाढ़-सी सौन्दर्य की
अपजुले सस्मित गहों से, सीप-से।
(इन गहों में-रूप के आपत-से—
घूम फिर कर, नाव-से किस के नयन
हैं नहीं डूबे, भटक कर, अटक कर
भार से दब कर तरण सौन्दर्य के ?)
सुभग लगता है गुलाब सहज सबा,
क्या जयामय का पुनः कहना भसा ?
लालिमा ही से नहीं क्या टपकती
सेब की बिर सरसता, सूकुमारता ?”

इस प्रकार कवि पन्त नारी-सौन्दर्य के विविध पहलुओं के दर्शन से उत्पन्न सुस्वानुभूति में डूब जाता है। “भाबी पानी के प्रति” “अप्सरा” में भी कवि नारी के पावन एवं रहस्यमय सौन्दर्य पर रीझ उठता है। शास्त्री, भी अपनी “उर्ध्वशी” के सौन्दर्य को निहार कर अपने अस्तित्व को भी भूल जाता है। प्रेयसी “उर्ध्वशी” के सौन्दर्य में कवि इसना डोभिभूत हो जाता है कि उसके सौन्दर्यावन के हेतु कवि को लौकिक उपकरण अनुपयुक्त लगते हैं। अतः वह उत्प्रेक्षा का सहारा लेकर बह उठता है कि “उर्ध्वशी” तुम त्रिभुवन के स्वामी के अमर्य दिव्य रत्नमयूह पर शासन करने वाले वज्रों के हार हो? कवि यह भी बह देता है कि उसकी मृन्दर मूर्ति के चरणों से स्रवित होने वाली कण्ठा के मधुकण के मिलने पर कवि तीन लोकों के सुख को एक

१. “प्रिय” से : सुमित्रानन्दन पन्त। पत्सविनी। तृ० सं०। पृ० ३८—३६।

२. “त्रिजगतीपति कीटोर दिव्यरत्न

राज नेसु धत्राल सुराद्रीबु”, -

—श्री देवसपत्ति कृष्णशास्त्री कृतुल-श्री देवसपत्ति कृष्णशास्त्री— पृ० ११७।

गाठ में समेट कर फेंक देने के लिए नहीं हिचकता ।^१ इस तरह पन्त और शास्त्री नारी-सौन्दर्य पर मुग्ध हुये हैं और उनके काव्य की मूल प्रेरणाओं में यह पहलू विशेष स्थान प्राप्त करता है ।

(२) प्रकृति :—अनादि काल से प्रकृति मानव की निर महचरी रही है । मानव प्रकृति के बीच रहकर अनन्त आनन्द का अनुभव करना है । मानव के संवेदनशील हृदय ने प्राकृतिक सौन्दर्य को काव्य में भी चित्रित कर दिया है । पन्त और शास्त्री ने भी प्राकृतिक सौन्दर्य पर मुग्ध होकर उसका चित्रण अपने काव्य में किया है । प्रकृति के सुषमापूर्ण दृश्यों को देखकर दोनों कवि असीम सुख का अनुभव करते हैं । वे उन दृश्यों के साथ तादात्म्य स्थापित कर लेते हैं । पन्त प्रकृति के हर एक अणु के साथ समरसता प्राप्त करता है । कवि प्रकृति के मुख्य दृश्यों को छोड़कर कहीं और जाना नहीं चाहता । वह आनन्द विभोर होकर वसन्तऋतु की प्राकृतिक शोभा का चित्रण इस प्रकार करता है—

“डोलने लगी मधुर मधुमात
हिला तृण, द्रतति-कुन्ज, तरपात,
डोलने लगी प्रिये ! मृदु वास
गुग्गु-मधु-गन्ध-धूलि-हिम-गात ।
डोलने लगी, क्षणित चिरकाल,
नवल कलि असल पलक दल जाल,
डोलने लगी, डाल से डाल
प्रभुव, पुलकाकुल कोकिल वास ।”

कृष्णशास्त्री भी प्राकृतिक वस्तुओं में बिलीन होकर अपने स्वतन्त्र व्यक्तित्व को मिटाना चाहता है । प्रकृति का सौन्दर्य उसे मोह लेता है । उससे कवि में सुग एव हर्ष का संभार होता है । कवि की कामना है—

१. “उर्गती ! प्रेयसी ! नेडो, पुष्पदीप
चरणं करणामपुकणम्मे दोरकु नेयो,
मृदु लोकात् सुल मोषक मुट्टि निमिद्धिच
बितरलेनो कात्तात्तमे वेतुक प्राक ।”

—श्री कृष्णशास्त्री-देवूत्तपत्ति कृष्णशास्त्री कृतसु—पृ० ११६ ।

२. मुमित्रानन्दन पंत : पत्सविनी । तृतीय संस्करण—पृ० ११४—११६

“पात में पात बन, फूल में फूल बन
 डाल में डाल बन, कोमल किसलय बन
 छिप जाऊँ मैं इस कानन में ?”^१

पन्त और शास्त्री ने प्राकृतिक सौन्दर्य-जन्म मुखानुभूति को अपने काव्य में अनेक अवसरों पर व्यक्त किया है।

(ख) दुःखात्मक अनुभूति : - दोनों कवियों के काव्य में दुःख की अनुभूति को विशेष स्थान प्राप्त हो गया है। पन्त और शास्त्री में दुःखानुभूति की अभिव्यक्ति तीन प्रकार से हुई है। प्रथमतः दोनों कवियों ने असीम सत्ता के सम्मुख निराशा एवं दुःख का प्रकाशन किया है। “बीणा” के कवि पन्त ने “कृष्ण-पत्तम्” के कवि शास्त्री में ऐसी दुःखानुभूति मिल जाती है। द्वितीयतः दोनों कवियों ने प्रकृति-चित्रण के माध्यम से निराशा एवं दुःख को अभिव्यक्त किया है। इन्होंने अनेक स्थलों पर दुःखानुभूति को व्यक्त किया है। उदाहरणार्थ पन्त ने अपनी “परिवर्तन” कविता में प्रकृति के माध्यम से दुःखानुभूति की अभिव्यक्ति की—

“अधरता देख जगत की आप
 शून्य भरता सभोर निःश्वास,
 बालता पातों पर बुधबाप
 ओस के आँसू नीलाकाश”^२

शास्त्री भी अपने दुःख की अनुभूतियों को व्यक्त करते हैं तो प्रकृति की सभी वस्तुओं उस पर सहानुभूति दिखाती हैं। कवि का कथन है कि निशा के उदर में अन्धकार की छाया की भाँति, तन के उर में उसूक के गीत की भाँति वह भी अपने विषाद में छिप गया है।^३

१. “आकुलो नाकुनं प्रवृत्तो ब्रुवन्ने
 कोम्मलो गोम्मनं नुनुसेत रेम्मनं
 ई मडवि दागि पोना ?”

—श्री दे० क० शास्त्री—श्री देवसपत्ति कृष्ण शास्त्री कृतम्—पृ० ५।

२. “परिवर्तन” ॥ : सुमित्रानन्दन पन्त। “पल्लविनी” तृ० सं०—पृ० ११६।

३. “रेपि कहुपुन चौकटि चायबोले,
 तमसु टेडद दिवांघ गीतमु विधान

.....

नाविषादम्मुवो दागिनाट नेने।”

—श्री देवसपत्ति कृष्णशास्त्री कृतम्। पृ० ११०।

परन्तु इन दोनों कवियों की दुःशात्मक अनुभूति का मूल स्रोत प्रणय-निराशा है। पन्त और शास्त्री अपने वैयक्तिक प्रेम में विफल होकर आँसू बहाते हैं। शास्त्री का काव्य आद्यन्त दुःख के आँसुओं से गीला है तो पन्त के काव्य में दुःखानुभूति समय-समय पर व्यक्त हुई है। परन्तु यह ध्यान रखना चाहिए कि पन्त-काव्य की मूल प्रेरणा भी वरुण एवं दुःख की अनुभूति ही है, यद्यपि और स्थानों में आवेश एवं सुखात्मक अनुभूति की अभिव्यक्ति मिलती है। पन्त और शास्त्री की प्रणय-निराशा एवं दुःखानुभूति में पर्याप्त समानता दिखाई पड़ती है। पन्त कहता है कि उसके ममदा ही प्रियतमा का प्रणय-वन्धन हो गया—

“हाय मेरे सामने हो प्रणय का
प्रणय बन्धन हो गया, वह नय कमल
मधुप सा मेरा हृदय लेकर, किसी
अन्य मानस का विभूषण हो गया।”

शास्त्री के स्वच्छन्द प्रणय की सलिल-धारा में सिंचित फूलों की स्नेहलता सौरभ बिखेरने के पृथ्वी ही बात-हता होकर धरणी पर गिर पड़ी है।—कवि के ही शब्दों में—

“स्वच्छन्द प्रणय की जल-धारा में
फूलों की स्नेह सत्ता पालित
गिरी धरणि पर बात-हता हो
बिना बिखेरे सौरभ।”

पन्त और शास्त्री प्रणय की विकलता पर रोदन करने लगते हैं और पीड़ा के भार से दबे हुये विकल हृदयों से आँसू की धाराएँ उमड़ पड़ती हैं। दोनों कवि अपने हृदयों से निजी निर्जन बानन में बैठकर अधः बहाने के लिये कहते हैं—पन्त का उद्गार है—

१. “प्रणय” से : सुमित्रानन्दन पन्त । पल्लविनी । तृतीय संस्करण । पृ० ४२ ।

२. “स्वच्छन्दमैतद् प्रणयगु सलिल धार
बोसि पेचिन स्पृहणु बूलजीव
ताबुलनु जिम्मु नलरुल दाल्बकुण्ड
गालिताकुन नैलप बालेनकट ।”

—श्री देवुलपल्लि कृष्ण शास्त्री कृतुलु—पृ० ४५ ।

“पर हृदय ! तब भीति ॥ फंसाता है,
उठ, किमी निर्जन विपिन में बँटकर
अध्रुओं की बाढ़ में अपनी बिकी
मान भःशो को डुबा दे आग-सी ।”

शास्त्री ने भी ठीक इसी भावना की अभिव्यक्ति की है—

“एकान्त यवनिका के अन्तर में
सिसुकी भर कर रोऊँगा—
दुर्भर दुःख की विषम-भीति में
बिन विराम के घूट पड़ूँगा ।”^२

दुःख की अनुभूति में दोनों कवि मधुघुष हो देने हैं। उन्हें सम्पूर्ण विश्व दुःख के प्रसार के रूप में दिखाई पड़ता है। पतञ्जलि कहते हैं कि ममत्ता का यही नियम है। एक ओर मधुघुष बभ्रव में विध कर लड़पता है तो दूसरी ओर चातक जनकपा के लिये तरलता है। इसके लिये जब किसी को भी दीपी नहीं टहराता और यह कह कर मान्यता माना है कि ममत्ता में यही नियम है और उगका यही न्याय है—

“कौन दीपी है ! यही तो न्याय है ।
यह मधुघुष विनयकर लड़पता है, उधर
चातक तरलता है—विश्व का
नियम है यह, रो अभागो हृदय मे ।”

कृष्णशास्त्री की दुःखानुभूति अलग एवं अपरिमेय है। प्रणय-निराशा-जन्य दुःख से कवि का जीवन विपाद्य बन जाता है और वह जीवन से ही विरक्त हो जाता है। वह दुःख के भाग को वहन कर नहीं सकता। वह अत्यन्त दीन बनकर छाया की

१. “प्रणय” है। मुमित्रानन्दन पन्त। पल्लविनी। तृतीय संस्करण। पृ० ४३।

२. “... तेजान्न यवनिकाभ्यन्तरम्
मेविक वेष्टिक रोदिनुतु-विमुगुदेक
गिरति तेक दुर्भरशोक विषम गीतु
मेष्टिच बंनु; एलुगेलि मेष्टिच बंनु ।”—देवुतपरित कृष्णशास्त्री कृतुतु—पृ० ६६।

३. “प्रणय मे : मुमित्रानन्दन पन्त—पल्लविनी—तृतीय संस्करण—पृ० ४८।

४. “... निषः जीविष नेत सखुड ?
यत्तपे विष मे दुच्छजोवनमु विषमु”

—श्री देवकान्त करण शास्त्री कृतस—पृष्ठ ४३।

भाति तिमटवर टूट या पतलर मनना चाहता है ।^१ वनि वभी वभी दुग की दाग अनुभति मे दूर भावना चाहता है । यह मान्य-मयीयन मे मानना रहता है कि राग एवं अन्यवार के साथ दुग भी मेरे पास दीदर आ रहा है । अतः तुम मुझे अपने कोमल वगो पर लेर रियो निर मेजोमय आनन्द-वास मे ले जाओ ।^२ वभी-वभी वनि अपने को धनन मगद सोन के निमि-नीर का स्वाभी मानता है । यह वाटय-मुगुट धारण कर अर्ध-गति के समय बाइन-दन के बीच गोप्टी का भापोवन पर दाग लुनको की रदन-रनिगो मे ताग मिनाने हुए उमरी हुए दुगद गीगो का आवाप करने लगता है ।^३ वनि की दुर्द-उ रिग-येदना एवं दुगागुगति आवाप को भेदर चल जाती है सो उम पर मां और अगार भी वरना दिना है ।^४ शास्त्री मे दुग अनेक वगो मे प्राग दुग है ।

१. "एनी बीनुदने गीदनेने गीरिगि
प्रोदने राइन निमिधोदु नकट"—धी देवतपत्ति कृष्णशास्त्री कृतुसु-पृ० ४० ।

२. "ओधि सप्यामगीरणा, रेधि गोद
गादधोकटि लोट दुःखम्बू बूद
परुव परुपुन नाकोरकरु दुगु;
मीदु मुनुलेत रेपकत गोव धदिग
नेति कोनि पोवरादे मनेचदिनेदि
नित्य तेजो मयानन्द नित्यमुननु ।"

—धी देवतपत्ति कृष्णशास्त्री कृतुसु-पृष्ठ ६० ।

३. — ए मनन्त
शोक भीकर निमिर लोकेक पतिनि ।
कंदक किरीट धारिन, काल रात्रि
मध्यधेलल, जोमूत मन्दिरपु
गोलुवू कूडाल, नेकांत गोप्टि दीधि
वारण विधाप रोदण्णुल भृमुल
होने मुप्पोगि मुप्पोगि पोरलि गोवु
नाविलाप निबिड गीतिकावली

—धी देवतपत्ति कृष्णशास्त्री कृतुसु-पृष्ठ ६३ ।

४. अन्त ना गोन्तुलो "हा प्रियो" यनु केक
अन्तन्त दिवि केगे, अन्तन्त दिगिपोये;
सारले कनुविन्चि तममुले थूतिविन्चि
आरवमु विनि नन्नु गनि जालि नोन्दायि ।"

—धी देवतपत्ति कृष्णशास्त्री कृतुसु-पृ० ६२ ।

पन्त और शास्त्री वेदना, निराशा एवं दुःख में जर्जरित होकर वेदना के स्वरूप पर विचार करने लगते हैं। वेदना की अनुभूति से स्थायी सम्पर्क स्थापित कर लेने के पश्चात् वेदना में एक प्रकार की आत्म-शान्ति एवं सुख इन कवियों को मिलने लगता है। वेदना-जन्य सुख का दोनों कवियों ने चित्रण किया है। पन्त के शब्दों में—

“आज मैं सद्य भौंति मुख सम्पन्न हूँ
वेदना के इस मनोरम विपिन में”^१

शास्त्री के लिये प्रणय-निराश-जन्य दुःख एक अनन्त उपजीव्य बन जाता है और वह कभी उससे दूर रहना भी नहीं चाहता। कवि अपनी वनरूपिन तथा मन प्रभूत उर्वशी की रूप-वत्पना वेदना-मुख की माकार मूर्ति के रूप में करता है।

“मेरे जलते उर में छिपकर कितने हों कल्पों से
मर्म वेदना का सुख, जो है मुझे प्रीति प्रद प्राणों से
बन कर तेरी नीरव प्रतिमा आर्द्र अपूर्व कदना मे
रजनी मेरी। अभी करेभी बातें कोमलतर मुझ से।”^२

शास्त्री अपनी प्रेयसी उर्वशी को “विश्व-वेदना का अमूल्य भाग्य” कहता है। पन्त और शास्त्री ने दुःखानुभूति, वेदना एवं आमुझों की पीड़ा के स्वभाव का चित्रण भी किया है। पन्त वेदना के स्वरूप पर प्रकाश यों डालता है—

“वेदने ! तुम विश्व की कृष्ण दृष्टि हो,
तुम महा संगीत, नीरव हास हो,
हैं तुम्हारा हृदय माखन का बना
याँसुओं का खेल भाता है तुम्हें।”^३

१ “ग्रन्थि” से : सुमित्रानन्दन पन्त । पल्लविनी—तृतीय संस्करण । पृष्ठ ५३ ।

२. “इन्नि कल्पासु कान्ते मायेद नडंगि
नाकु प्राणमे यगु वेदना सुखम्मु
इवे पल्लुकरिचु, ना सखी इप्पूह नीय—
पूर्व करुणाद्रं नीरव मूर्ति यगुचु—”

—श्री देवुलपल्लि कृष्णशास्त्री कृतम्—पृष्ठ ११८

३. “विश्व वेदना मूल्य भाग्य मीत्रे”

—श्री देवुलपल्लि कृष्णशास्त्री कृतम्—पृष्ठ ११८ ।

४ “ग्रन्थि” से : सुमित्रानन्दन पन्त : पल्लविनी । तृ० सं० पृष्ठ ५३ ।

अन्त में पन्त येदना को विश्व की अगम चरम सीमा तथा क्षितिज की परिधि भी मानता है—

“येदना—कितना विशाल यह रूप है ।

यह अंधेरे हृदय की दीपक जित्ना !

रूप की अन्तिम छटा । इस विद्वत् की

अगम चरम अवधि, क्षितिज की परिधि—सी ।”

शास्त्री दुल की निन्द्यता पर इस प्रकार विचार करता है—

“स्वप्न-सा अन्तर में डोलकर

रजनी का घूँघट हटाकर

चिर मिलन की चाह लेकर

रे ! दुल ! क्यों तुम झोंकते हो ?

करते न क्यों तुम वृद्ध ब्रमा भी ?”

स्वतन्त्ररूप से दुल की अभिव्यक्ति केवल शास्त्री जी में मिलती है । पन्त के काव्य में स्वतन्त्र रूप से दुल या निश्चय की अभिव्यक्ति का निरानन्द अभाव है ।

१०. उपसंहार :—सुमित्रानन्दन पन्त और देवुत्पत्ति कृष्णशास्त्री आधुनिक भारतीय काव्य-गगन के दीदीप्यमान नक्षत्र हैं । अपनी सीमाओं में उन्होंने जो काव्य-जगत का निर्माण किया है, वह चिरन्तन काल तक काव्य-क्षेत्र में अपना स्वतन्त्र अस्तित्व बनाये रखने की सामर्थ्य रखता है । इन कवि-ब्रह्माकारों, भावी स्वप्न-द्रष्टाओं, आदर्शवादियों एवं आकाश में कल्पना की उड़ान भरने वाले ज्योति-विहगों की सैन्धवी से प्रभूत काव्य अन्तर्गत काल तक अपनी कोमलता, प्राञ्जलता एवं मधुरता के बल पर काल के दुर्दन्त व्यपेक्षों को सहने हुये सहृदयों के हृदयों में प्राण-शक्ति का संचार करता रहेगा ।

१. “प्रणिय” से . सुमित्रानन्दन पन्त पत्नविनी तु० सं०—पृ० ४-

२. “.....” नीचे स्वप्न

मटल सोलोन कलचि, चीकटि मुगुंगु

नोत्तिगिल दोसि, बदलनि पोत्तु गोरि

तोंगि तोंगि छुछेद यय्यी दु.खमा यो

किचुकननु जालि कहिच वेमि ?

—श्री देवुत्पत्ति कृष्ण शारिङ्ग कृतुलु-पृ० ५६ ।

२. जयशंकर प्रसाद और विश्वनाथ मत्स्यनारायण :—

आधुनिक काल में जयशंकर प्रसाद और विश्वनाथ मत्स्यनारायण हिन्दी और उर्दु साहित्यो के महान् आलोक स्तम्भ हैं। इन दोनों महाकवियों की विराट् प्रतिभा ने साहित्य के हर एक श्रेष्ठ को स्वर्ण कर उनमें नयी प्रभा भर दी है। ये दोनों कवि स्वच्छन्दतावाद की परिधि में आते हैं, फिर भी उस वाद के शीघ्र तार उन्हें बांध रखने में सक्षम असमर्थ हुए। उन्होंने गीति काव्य, गण्ड-काव्य, महाकाव्य, नाटक, उपन्यास, कहानी और आलोचना आदि सभी विधाओं में अपनी प्रौढ़ प्रतिभा की परिचय दिया है। इस प्रकार इनकी सर्वतोमुखी प्रतिभा ने आधुनिक भारतीय साहित्य में इनकी एक स्वतन्त्र स्थान प्रदान किया है।

जयशंकर प्रसाद और विश्वनाथ मत्स्यनारायण भारतीय सभ्यता के अमर ध्यास्पाना हैं। इन दोनों के काव्य की आधारभूमि भारतीय सभ्यता ही है। प्रसादजी पर बौद्ध दर्शन एवं शैव-दर्शन का अत्यधिक प्रभाव है तो विश्वनाथ मत्स्यनारायण पर पुराणों एवं उपनिषदों का प्रभाव स्पष्ट रूप में देखा जा सकता है। इन कवियों में भारतीय दृष्टिकोण का अपार ज्ञान एक उमके प्रति अनन्य थड़ा है। अपने विचारों एवं अपनी भावनाओं पर संपूर्ण विश्वास रखने वाले इन साहित्यिक मनीषियों एवं गम्भीर चिन्तकों पर पाश्चात्य प्रभाव अत्यन्त शीघ्र रूप में भी नहीं दिखाई पड़ता। रवीन्द्रनाथ ठाकुर का प्रभाव अन्य समकालीन कवियों पर होते हुये भी इन दोनों कवियों पर प्रत्यक्ष रूप से नहीं रहा। भारतीय सांस्कृतिक दीप्ति एवं आत्म-सम्मान की भावना इन दोनों कवियों में समान रूप से पायी जाती है। दोनों कवि भावना के आश्रय में बहते हुये भी गांभीर्य एवं संतुलन कभी नहीं खो बैठते। दोनों में अद्भुत अदम्य आत्म-विश्वास एवं अपने काव्य पर पूर्ण आस्था सर्वत्र पा जाते हैं।

परन्तु दोनों कवियों में पर्याप्त अन्तर भी है। जहाँ प्रसादजी अपने काव्य में देशकाल की सीमाओं को पारकर विश्वजनीनता प्राप्त कर लेते हैं, वहाँ विश्वनाथ देश और काल के बन्धनों में सीमित दिखाई पड़ते हैं। जहाँ प्रसादजी की विचारधारा एवं चिन्तन-प्रणाली का स्वाभाविक विकास पाया जाता है, वहाँ विश्वनाथ की विचारधारा निर्दिष्ट होने हुए भी उसके विकास की कोई दिशा स्पष्ट नहीं है। प्रसाद के काव्य का महज विकास होता गया, परन्तु विश्वनाथ के काव्य का सृजक विकास उपलब्ध नहीं होता। इसका कारण यह है कि विश्वनाथ ने अपनी काव्य-धारा को विभिन्न दिशाओं में मोड़ दिया और उन दिशाओं का स्वतन्त्र व्यक्तित्व भी वर्तमान है। प्रसाद ने अपने समय एवं प्रान्त की सीमाओं को साँघकर विश्व-मानव की चिरन्तन समस्याओं पर प्रकाश डाला है तो विश्वनाथ ने आन्ध्र प्रान्त के प्रान्तीय वैभव के साथ वहाँ के प्राकृतिक शौन्दर्य का अकन किया है। विश्वनाथ का

“रामायण कल्पवृक्षम्” केवल राम चरित पर आधारित एक परम्परागत महाकाव्य है। प्रसाद अपनी गहन चिन्तनशीलता, दूरदर्शिता, सतुलित दार्शनिकता एवं जागरूकता के कारण विश्व के महान कवियों में आसानी के साथ गौरवमय स्थान प्राप्त कर सकते हैं, परन्तु विश्वनाथ सत्यनारायण के सम्बन्ध में यह बात नहीं बही जा सकती। इसका कारण यह है कि अनेक काव्य-ग्रन्थों का प्रणयन करते हुये भी विश्वनाथ का दृष्टिकोण कभी प्रसाद की भांति विशाल नहीं रहा। कुछ कविताओं को छोड़कर उनकी दृष्टि आन्ध्र के वातावरण के अतिरिक्त बही बाहर नहीं गयी। अपने काव्यों के लिए कथानक या सामग्री इतिहास या पुराणों से ग्रहण करते हुए भी दोनों कवियों में पर्याप्त अन्तर पाया जाता है। ऐतिहासिक घरातल प्रसाद के लिए केवल निमित्त मात्र है और वे उसके माध्यम से उदात्त भावनाओं, मार्मिक अनुभूतियों या दार्शनिक द्विचारों को व्यक्त करते हैं। विश्वनाथ के कुछ काव्य इतिहास तथा पुराणों पर आधारित हैं और उन में कवि की दृष्टि कथानक पर रहती है। उनमें वर्णनों तथा भाषनाओं की भी कमी नहीं है। फिर भी यह निस्सन्देह कहा जा सकता है कि प्रसादजी विश्वनाथ की अपेक्षा ऐतिहासिक कथानकों को एक विश्वजनीन अनुभूति एवं वस्तु के रूप में परिणत करने में अधिक सफल हुये हैं। जहाँ प्रसाद अपने काव्य में मानव-जीवन और उसकी अनन्त समस्याओं का अकन कर उनके समाधान भी प्रस्तुत करते हैं, वहाँ सत्यनारायण अपने काव्य के माध्यम में कुछ सुन्दर वर्णनों एवं क्षणिक आवेगों के अतिरिक्त और कुछ देने में असमर्थ रहे हैं। जहाँ प्रसाद के काव्य में, दर्शन एवं मनोविज्ञान मिलकर एकाकार हो गये हैं, वहाँ विश्वनाथ के काव्य में केवल भाषनाओं का संचार ही मिलता है। अतः यह निस्सन्देह कहा जा सकता है कि प्रसाद मानव-जीवन की गहराई में जितना पैठ सकते हैं उतनी सत्यनारायणजी की पहुँच नहीं। प्रसाद अपने काव्य की चिरन्तता, विशालता, सूक्ष्मता एवं प्रौढ़ता के कारण भारत के क्षितिज को पारकर विश्व-साहित्य में एक अमर स्थान प्राप्त करने की योग्यता रखते हैं। परन्तु विश्वनाथ का काव्य अपने प्रांतीय दृष्टिकोण के कारण आन्ध्रों के अतिरिक्त अन्यो के लिए अधिक उपयोगी नहीं सिद्ध होता। अतः सत्यनारायण आन्ध्र प्रांत के ही कवि हैं और उनके काव्य में अन्य प्रांतों की जनता की आकृष्ट करने वाले गुणों का अभाव है। वे कभी भी अपने प्रांत की सीमाओं से ऊपर नहीं उठ सके।

इन दोनों कवियों के बीच इतने विषम्य के होते हुये भी विप्रलम्भ शृंगार के अवन में इनमें असाधारण समानता दिखाई पड़ती है। इस दृष्टि से प्रसाद का “आम्नू” तथा सत्यनारायण का “स्निग्धरसानि पाटम्” तुलनीय हैं। इन दोनों कवियों के काव्य में शृंगार को एक विशिष्ट स्थान प्राप्त हुआ है। शृंगार में मिलन एवं वियोग का चित्रण दोनों कवियों ने विप्रलम्भ शृंगार के अंतर्गत ही किया है।

१. **आँसू और किन्नेरसानि पाटलु** :—प्रमाद के “आँसू” तथा “विश्वनाथ” के “किन्नेरसानि पाटलु” के नयानक में कोई साध्य न होने हुए भी उन के अंगीरस में पर्याप्त समानता मिल जाती है। दोनों काव्यों में विरह एव मिलन का वर्णन विप्रलम्भ शृंगार के अन्तर्गत हुआ है। आँसू एक आत्माश्रयी विप्रलम्भ काव्य होने के कारण यहाँ स्वयं कवि ही नायक है और किन्नेरसानि पाटलु में कवि नायक के साथ साक्षात्कृत प्राप्त कर लेता है। “आँसू” में नायक अपनी अतीतकालीन स्मृतियों में डूबकर विह्वल अन्दन करने लगता है। उसकी स्मृतियों के माध्यम से ही नायिका का स्वरूप पाठकों या सहृदयों के समक्ष प्रकट हो जाता है। परन्तु नायिका कभी भी प्रत्यक्ष रूप से प्रकट नहीं होती। इसके विपरीत किन्नेरसानि पाटलु में नायिका स्वयं एक पात्र के रूप में दृष्टिगोचर होनी है। “आँसू” में प्रणय तथा विरह की अभिव्यक्ति केवल नायक करता है तो किन्नेरसानि पाटलु में नायक और नायिका दोनों विरह-जन्य विह्वलता को प्रकट करते हैं। जहाँ प्रमाद ने प्रकृति को अपने काव्य में अप्रस्तुत के रूप में ग्रहण किया है तो मलयनारायण ने प्रकृति को प्रयुक्त के रूप में भी स्वीकार किया है।

“आँसू” तथा “किन्नेरसानि पाटलु” के नायक अपनी प्रिया के वियोग-भार में दब जाते हैं। दोनों विरन्तन विद्योह को सहन नहीं कर सकते। वियोगावस्था में दोनों करुणा-वन्दन करने लगते हैं। आँसू का नायक अतीत की स्मृतियों में डूबकर अनन्त पीड़ा का अनुभव करता है। वह कह उठता है—

भादक यी मोहमयी थी
मन बहलाने की थीड़ा
अप हृदय हिला देती है
वह मधुर प्रेम की पीड़ा।”

किन्नेरसानि पाटलु के नायक के रूठकर चलने वाली पत्नी का आतिथ्य करने से वह उसके हाथों में ही पिपनकर सगिता बन जाती है। अपनी प्रिय पत्नी का इस प्रकार एक सरिता बनकर बह जाना नायक को अनिष्ट की भाँति प्रतीत हुआ। विछुड़ने वाली पत्नी की येणी पकड़कर रोकने की चेष्टा के असफल होने के पश्चात् दुःखान्तरेक में नायक यों कह उठता है—

“हे प्रिया ! मुझ से दूर भागने वाली तुम्हारी येणी को मैंने पकड़ लिया। परन्तु मेरे हाथ में येणी के स्थान पर खन-धारायें ही उमड़ आयी हैं।”

१. “आँसू” : अपसंकर प्रसाद । एकादश संस्करण पृ० १२ ।

२. “परगेल्लेडु मोवेणी मधुमु पुनिति चेतनु
करमुन वेणिकि अबुलुग कारुगट्टे नीटि पोरन् ।”

—विश्वनाथ मलयनारायण । “किन्नेरसानि पाटलु” : पृ० ८ ।

नायक यों कहते हुये दुःख के अनिश्चय भार में घनीभूत होकर पक्षर के रूप में परिणत हो जाता है । नायिका किन्नरगानि भी अपने पति की पाठन भूमि का लहरों के हाथों से आलिंगन करती है । वह उस छोड़ कर जाना नहीं चाहती, परन्तु विवश होकर उसे प्राकृतिक नियम का अनुसरण कर वहना पड़ा । वह अपने दम प्रसार के आशू एवं किन्नरसगानि पाटलु में विरह-ज-य दुःख एवं निराशा का अवन अनेक रूपों में मिलता है ।

“आँसू” के नायक की भाँति किन्नरगानि अपने पति की शिवा के रूप में पाकर कण्डन कर उठती है । दोनों वियोग में जगद्वाय पीटा है अनुभव कर रहे । दोनों अपनी अतीत पान्थीन सुख-मय मिलन की स्मृतियों में डूब जाते हैं । “आँसू” का नायक अपने प्रिया-ममागम का सुन्दर चित्र यों प्रस्तुत करता है—

“परिरंम कुम्भ की मदिरा
निदयास मलय के झोके
मुख-चन्द्र-चाँदनी जल से
मैं उठता था मुँह धोके ।”

किन्नरसगानि भी वियोगायस्था में अपने पति के साथ मिलन की घण्टियों का स्मरण कर विह्वल हो उठती है । वह कहती है कि नीले बादलों की भाँति लगने वाले तुम्हारे हाथ शायद ही मेरा आलिंगन करने तथा मेरे शरीर को स्पर्श-पुलकों से भरने आयोगे ।^२ मेरे मान को छुड़ाने के लिये तुम मेरे पैर दबाते हुये मुझे गोद में उठाकर अपने मस्तक को मेरे सीने से लगाने शायद तुम नहीं आओगे ।^३ पुनः वह कह उठती

१. जयशंकर प्रसाद : “आँसू” एकादश सस्करण । पृ० २७ ।

२. “मीलि मल्लुल बोले
निडिडि नी चेतुल्ल
नग्निक कौमलिचगरायु काबोलु
कडु प्रेम ती धेरगानोवु काबोलु
नेम्मदिग मायोडलु निमुरवु काबोलु ।”

- किन्नरसगानि पाटलु—पृ० १६ ।

३. “नेनु कोपमु नन्दि
नोप्रवक गुडगा
यलदन्त कोहि ना पदमु सोत्तचु नोव
तेलाचि कोगिटिलो तेचु कुण्ट नोव
नारोम्मु तल चेवंगा रावु काबोलु”

—किन्नरसगानि पाटलु—पृ० १६ ।

है कि किसलय-से कोमल अघरों से मेरे मुग पर चुम्बन करने नहीं आओगे । मेरे शरीर को मौन्दर्य-वाम नहकर सभी स्थानों पर चूमने शायद अब नहीं आओगे ।” इस प्रकार सत्यनारायण ने वियोगावस्था में भी मिलन-शृंगार का समावेश किया है ।

इस प्रकार यह देखा जा सकता है कि आगू और किन्नेरसानि पाटलु में प्रसाद और सत्यनारायण ने करण एव शृंगार की भावनाओं का सहज एव मर्मस्पर्शी अंकन किया है । ये दोनों काव्य विप्रलम्भ-काव्य की परम्परा में विशिष्ट स्थान पाने के अधिकारी हैं ।

प्रेम-पथिक और गिरिकुमारनि प्रेम गीतायु :—प्रसाद और सत्यनारायण दोनों मूलतः प्रेम और यौवन के कवि हैं । इन कवियों की प्रेम-भावना की झलक प्रेम-पथिक और गिरिकुमारनि प्रेम गीतायु में मिल जाती है । ये दोनों कृतियाँ कवियों के यौवन-काल में लिखी गई हैं । दोनों काव्यों में कवियों की अमलिन आदर्श प्रेम-भावना की प्रतिष्ठा की गयी है । प्रसाद के प्रेम-पथिक का विवाह उसकी हृदयेश्वरी एव बाल्य सहचरी पुतली के साथ नहीं हुआ और वह अपनी प्रिया के विवाह के अवसर पर घर-बार छोड़कर भ्रमण करने लगा । वह बन, पर्वत एवं सरितायें पार करते हुये एक एशान्त कुटी के पास पहुँच जाता है । उस समय तक पुतली विधवा हो गई थी और वह भी उस कुटी में एकान्त जीवन व्यतीत कर रही थी । प्रिय और प्रेमिका एक दूसरे को पहचान लेते हैं और वहीं रहकर दोनों विश्वासार्थी की प्रेम-प्राप्ति के लिये अपनी लौकिक प्रेम-भावना से ऊपर उठ जाते हैं । प्रेम-पथिक के पात्र जीवन के कटु अनुभवों के पश्चात् यह स्वीकार कर लेते हैं कि विश्व-भर में दयानिधि ईश्वर के प्रेम का ही अस्तित्व है ।

“किन्तु न परिमित करो प्रेम, सीहाद्रं, विश्वव्यापी कर दो

क्षणममुर सौन्दर्य देखकर रीझो मत, देखो ! देखो !

उस सुन्दरतम की सुन्दरता विश्वास मात्र में छाये है ।”^२

सत्यनारायण के गिरिकुमारनि प्रेम गीतायु (गिरिकुमार के प्रेम-गीत) में गिरिकुमार के प्रणयिणी की अभिव्यक्ति मिली है । गिरिकुमार कवि की भावनाओं का आश्रय है ।

१. “तलिराकु वन्ति मे

स्तनि धरंपेदवितो

तांचि नांमोमु नहगरावु कावोले

नायोडलु मियल नन्वपु कुप्प यनि चेप्पि

एल्लतावल्लु मुद्दिडरावु कावाल् ।”

— “किन्नेरसानि पाटलु” पृ० १७ ।

२. जयशंकर प्रसाद : प्रेम पथिक : अनुर्व मंस्वरण । पृ० ३० ।

वह अपनी प्रेयसी के प्रति अनेक प्रणय-भावनायें प्रकट करता है। वह नायक के लिये एक सुधा-स्रवन्ती है। उसका आभास कवि की प्रकृति में मिलता है। उसके वास्तविक स्वरूप का आकलन करने के लिये कवि सारे विश्व की दृष्टि डालता है, पर उसे सफलता नहीं मिलती। अन्त में कवि उसे अपनी आत्मा में एक सूक्ष्म आकृति के रूप में पाता है। कवि के लिये वही आराध्य देवी है, वही साक्षर बलित्व-शक्ति है और वही प्रेयसी भी है। इस प्रकार कवि की लौकिक प्रेम-भावना अन्त में देवी-आराधना में परिणत होकर अलौकिक हो जाती है। इस प्रकार उपर्युक्त दोनों काव्य-कृतियों में प्रमाद तथा सत्यनारायण लौकिक प्रेम के धरातल से ऊपर उठकर देवी तथा अलौकिक प्रेम-भावना के सिद्धान्त का प्रतिपादन करते हुये दिखाई पड़ते हैं।

(२) उपसंहार—जयशंकर प्रसाद और विद्वनाथ सत्यनारायण में केवल आनुपंगिक साध्य है वे अपने सम्पूर्ण कृतित्व में भारतीय सभ्यता का गुणगान करते हैं। दोनों कवियों में गम्भीरता तथा आत्म-विश्वास की भावना पर्याप्त मात्रा में मिल जाती है। सत्यनारायण के काव्य में तेलुगुपन एवं आध्यात्मिकता के आधिक्य के कारण उनका महत्व उस प्रान्त तक सीमित है। इसके विपरीत प्रसाद अपने काव्य के कारण हिन्दी काव्य क्षेत्र के मूर्धन्य कवि होने के साथ अपने काव्य की विश्वजन्यता, गम्भीरता, सूक्ष्मता, विद्यालता एवं चिरन्तनता के कारण भारत की सीमाओं को पारकर विश्व के महान साहित्यकारों की पवित्र में लपटे होने की क्षमता रखते हैं। प्रसाद भारतीय कवि होते हुये भी विदेश-कवि हैं। उन्होंने मानव मात्र की चिरन्तन भावनाओं एवं समस्याओं का चित्रण किया है। यह बात सत्यनारायण के विषय में उतने विश्वास के साथ नहीं कही जा सकती। अन्त में यही कहा जा सकता है कि प्रसाद एवं सत्यनारायण प्रकृति एवं स्वभाव की दृष्टि से एक-दूसरे के अत्यन्त विपरीत हैं।

३. सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला और बसवराज अम्बाराव :—

महाकवि निराला की तुलना तेलुगु स्वच्छन्दतावाद के अमर कवि बसवराज अम्बाराव के साथ की जा सकती है। इन कवियों के जीवन, व्यक्तित्व, एवं कृतित्व में पर्याप्त साम्य दृष्टिगोचर होता है। यद्यपि परिमाण एवं विस्तार की दृष्टि से निराला के काव्य के सम्मुख अम्बाराव का काव्य तुल्य नहीं पाना, तथापि दोनों कवियों के कृतित्व एवं स्वभाव में समानता है। इन दोनों कवियों के बीच तुलना दो मुख्य शीर्षकों के अन्तर्गत हो सकती है—(१) जीवन और व्यक्तित्व, (२) शीत-तृप्ति के माध्यम से आत्मनिष्पत्ति। इन दोनों अंगों में इन कवियों की तुलना प्रस्तुत की जाय।

१. जीवन और व्यक्तित्व :—निराला एवं अम्बाराव-दोनों का जन्म ब्राह्मण परिवार में हुआ। दोनों नरि मानुषाश्रयों में साथ अन्य दो-तीन भाषाओं एवं उनके

साहित्यो से भली भाँति परिचित थे। दोनों कवियों का वैयक्तिक जीवन अत्यन्त विपादपूर्ण रहा। दोनों ने अयाहू पीड़ा का अनुभव किया। दोनों कवियों का विवाह जीवन के आगमन के साथ हुआ। निराला की पुत्री सरोज की मृत्यु युवास्था में ही गयी तो अप्पाराव के बालक एव बालिका की मृत्यु अत्यन्त अल्प आयु में हुई। दोनों कवियों का जीवन अत्यन्त अस्थायी रहा। निराला एव अप्पाराव अत्यन्त स्वतन्त्र विचारधारा के कवि हैं। अतः दोनों कवियों ने नियंत्रण में रहना स्वीकार नहीं किया। निराला ने "भक्तवाला" पत्रिका का संपादन किया तो अप्पाराव "आन्ध्र पत्रिका" एवं "भारती" आदि पत्रिकाओं के लिये उप-सम्पादक के रूप में रहे। इन दोनों कवियों में भावना की तीव्रता इतनी अधिक रही है कि उन के मस्तिष्क के तार टूट गये और दोनों मानसिक अस्वस्थता एवं मनोचांचल्य के शिकार बने। दोनों की मृत्यु भी उसी मानसिक वश में हो गयी।

निराला और अप्पाराव अत्यन्त भावुक, सहृदय एवं सरल स्वभाव के कवि हैं। विश्व की हर एक वस्तु उन के अनुरागी हृदय के स्पर्श से नवनीत आलोक बिखेर देती है। भावना की तीव्रता, एवं स्नेह-प्रवणता ने इन दोनों कवियों को एक ही श्रेणी में रख दिया है।

२. गीत-सृष्टि के माध्यम से आत्माभिष्यक्ति :—निराला की काव्य-सृष्टि की तुलना में अप्पाराव का कृतित्व परिमाण में कम अवश्य है। काव्य गुण के कारण उनकी रचनायें निराला की कतिपय रचनाओं के समकक्ष ठहरती हैं। परन्तु अप्पाराव की अपनी सीमायें हैं। निराला की तरह उसने कोई सम्यी रचना प्रस्तुत नहीं की। अतः गीतिकारों के रूप में दोनों में पर्याप्त साम्य मिलता है।

निराला और अप्पाराव ने अपनी हृदयगत भावनाओं एवं उद्गारों को प्रगीतो एवं गीतों के माध्यम से अधिकतर प्रकट किया है। अत्यन्त भाव-प्रवण एवं स्वच्छन्द स्वभाव के कवि होने के कारण उन्होंने अपने उन्मुक्त व्यक्तित्व को गीतों के माध्यम से व्यक्त किया। दोनों कवियों ने गीतों में मार्मिक अनुभूतियों का अंकन किया है। दोनों कवियों ने अपने वैयक्तिक जीवन के सुख-दुःख को गीतों में मारकर रखा है। विश्व के दलित व्यक्तियों के प्रति इन कवियों की समता अपार है। अपने सुख-दुःख हास-अश्रुप्स एव आशा-निराशा को सहज अभिव्यंजना देने वाले इन कवियों में भावुकता की मात्रा अधिक है। इनके गीत केवल इनकी भावनाओं के विस्फोट मात्र हैं। कभी ये कवि उत्साह एवं स्फूर्ति के साथ गाने लगते हैं तो और कभी दुःख के भार से दबकर आँसू बहाते हैं। निराला का कथन है कि उनके जीवन की क्या केवल दुःख की क्या है—

“दुष्प ही जीवन की कथा रही
कथा कहे आज जो नहीं कहो।”

अपाराध भी सामाजिक स्वार्थ से उत्पन्न दुखी हुआ। अपने पुत्र एवं दालिका के निधन पर कवि ने मर्मन्तिक पीड़ा का अनुभव लिया। अधिकतर गीतों में दोनों कवियों का वरण-श्रन्दन ही दृष्टिगोचर होता है। परिस्थितियों में टकरा घाकर उन में जब मानसिक सौमिल्य आ जाता है तो गीतों में भी उग्री दया की अभिव्यक्ति मिलती है। कविदर निराला ने जीवन नैराश्यपूर्ण दातावरण का वन यो अक्रिया है—

“रहेह- निशंर वह गया है।
रैत उषों तन रह गया है।
अब नहीं आती पुलिन पर प्रियतमा,
द्रव्यम तुण पर बैठने को निरपमा।
बह रहो है हृदय पर केवल अमा;
मैं अलक्षित हूँ, यही
कवि कह गया है।”

अपाराध भी अपने जीवन के वन्य में एवं दिव्यलक्षणों में ऐसे ही उद्गार प्रकट करते हैं। कवि का कथन है कि गीतों को गाते समय ही उनके प्राण निकल जायेंगे—

“जीवन-भार डो न सका मैं
इतय विद्धत व्यक्ति हुआ मैं
किर भय से मैं भाग पड़ूँगा
ऐकाकी वन किसी बाग में—
गीत गाते समय में ही प्राण मेरे चलेंगे क्या ?
प्राण मेरे जब चलेंगे तब गीत मुख में भूँजते क्या ?”

निराला और अपाराध प्रकृति के आकर्षक दृश्यों के प्रति गंवेदनशील रहे हैं। निराला के काव्य में प्रकृति का वैभव विनता है तो अपाराध के काव्य में उगरी केवल शान्त मान मिल जाती है।

१. सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला अपराध : तृतीय संस्करण। पृ० १४८।

२. वही—पृ० १३१।

३. “यतुतु वरु मीपतेक
चिदिदि चिदिदि इमि वाडि
पिकानुटिट पारिपीड
ओर डने ये तोटसोनो
पाट वाडु नुं डग न प्राणि दाटि येगना ?
प्राणि दाटि येगुनुं ड पाट नोट मोगेना ?”

—वगजरातु अपाराध गेतातु : वगजरातु अपाराध। पृ० ४।

वास्तव में भक्त न होते हुए भी निराला एवं अप्पाराव ने भक्ति-सम्बन्धी गीत लिखे । निराला में दार्शनिकता एवं भाव-विज्ञानता तथा अप्पाराव में भक्ति-भावना की तीव्रता अधिक मात्रा में मिलती है । निराला ने “तुम और मैं” नामक कविता में उम अनन्त ईश्वर के माथ गम्भीर स्थापित कर लिया है । अप्पाराव के कुछ गीत गोपी-रूप मंचाद के रूप में लिखे गये हैं । कवि गोपियों या राधिका के मुख से कृष्ण के प्रति प्रेमनिष्ठ वचन कह्यवाने हैं । इसके अतिरिक्त भी ईश्वर की सम्बोधित कर अनेक थढ़ाईजलियाँ कवि ने अपिन की हैं । कवि भगवान के चरणों पर आत्म-समर्पण करने दिखाई पड़ते हैं । अतः यह कहा जा सकता है कि निराला और अप्पाराव की ईश्वर-सम्बन्धी धारणा से भी पर्याप्त साम्य है ।

उपसंहार :—इस प्रकार महाकवि निराला एवं अप्पाराव में अंशतः साम्य दिखाई पड़ता है । परन्तु यह निगन्देह कहा जा सकता है कि निराला का कृतित्व अप्पाराव के कृतित्व में अधिक गम्भीर एवं विश्ववर्नीय है । बसवराज अप्पाराव मूलतः तेलुगु कवि हैं और उनकी भावनाओं में आन्ध्र प्रांत की रीति-रिवाजों का सुन्दर चित्रण मिलता है । अतः उनकी कविता का प्रादेशिक महत्व अवश्य है । परन्तु निराला अपने सुगम्भीर पारदर्शी एवं उदात्त काव्य-भूषि के द्वारा विश्व के महान कवियों में स्थान प्राप्त कर सकते हैं । उनके व्यक्तित्व एवं कृतित्व में कुछ ऐसी विशेषताये वर्तमान हैं, जो सामान्यतः अन्य कवियों में बहुत कम पाई जाती हैं ।

४. महादेवी वर्मा और चावनि घंगारम्मा :—

महादेवी वर्मा और घंगारम्मा आधुनिक काल में हिन्दी और तेलुगु की स्वच्छन्दतावादी काव्य-धारा की प्रमुख कवियत्रिया हैं । दोनों कवियत्रियों ने अपनी गहरी अनुभूति एवं अनिदय कल्पनाशीलता के कारण अत्यन्त उच्च स्थान प्राप्त किया है । कुछ अंशों में इन में साम्य की रेखाएँ स्पष्ट रूप से परिलक्षित होती हैं । इन दोनों कवियत्रियों ने अमर गीतों की सृष्टि की है । केवल सघु गीतों को छोड़कर किसी अन्य काव्य-रूप पर उन्होंने कलम नहीं चलायी । अतः इन दोनों की गीति-सृष्टि के कुछ अंशों पर प्रकाश डाला जाय ।

कला एवं संगीत की दृष्टि से ही नहीं, अपितु उन की काव्यत्मकता सरलता, सरसता, भाविकता एवं मधुरता के कारण उन के गीत अत्यन्त उच्च कोटि के बन पड़े हैं । दोनों ने अपने राष्ट्र प्रवाहमान गीतों में मृदुल भावनाओं एवं संवेदनाओं को व्यक्त किया है । उन गीतों के माध्यम से दोनों कवियत्रियों की अत्यन्त परिष्कृत कला-मर्मज्ञता का दर्शन होता है । इन कवियत्रियों के गीतों की तुलना निम्नलिखित तीन शीर्षकों के अन्तर्गत की जा सकती है—

(१) प्रकृति-चित्रण एवं बिम्ब-विधान (२) आध्यात्मिकता, (३) कलाकारिता ।

प्रकृति चित्रण एवं विम्ब विधान :- महादेवी तथा बंगारम्मा ने प्रकृति के अनेक वैभवपूर्ण चित्रों का अंगन रिया है। दोनों कवियत्रियों ने प्रकृति में मानव-वैतना को आरोपित कर, उनके माध्यम से मानवीय चेष्टाओं एवं क्रिया-कलापों का चित्रण रिया है। महादेवी के लिये प्रकृति एक क्रीडा स्थल है और वह उसमें अनेक वास्तविक तथा वातान्वित दृश्यों का चित्रांकन कर देती है तो बंगारम्मा प्रकृति की चेष्टाओं को नारों की स्याभाविक रिशोर भावनाओं के रंग में रंग देती है। महादेवी में भी भारतीय नारी के स्वतन्त्र को प्राकृतिक उपकरणों से अंकन करने की प्रवृत्ति दिखाई पड़ती है।

महादेवी ने सम्पूर्ण काव्य में प्रकृति रचाई हुई है। एक तरह से यह कहा जा सकता है कि महादेवी अपने भावों की प्राकृतिक लिवाम अच्छी भाति पहचानती है। यही बात बंगारम्मा के लिये भी बड़ी जा मयसी है। कभी-कभी महादेवी और बंगारम्मा कुछ प्राकृतिक विम्बों में नारी-मूर्तियों का दर्शन करती हैं। महादेवी धीरे-धीरे शित्तिज में उतर आने वाली वाग्मनी रजनी की रूप-रत्नना दृग प्रसार करती है—

“धीरे-धीरे उतर शित्तिज में आ बसगत-रजनी।

तारकमय नख वेणी घग्घन

शीतपूल कर हाति का मृतन

रश्मिबलम सित घन-अवगुण्ठन,

मुक्ताहल अभिराम विद्या दे चितवन से अपनी।”

बंगारम्मा भी अपनी “नौड” (छाया) नामक गीत में मन्दार पुष्प की एक नारी के रूप में अंकित करती है। जल में अपनी छाया देखकर मन्दार पुष्प का अपने ही सौन्दर्य पर रोश उठना तथा जल के निर्मल दर्पण में देखकर बदन पर तिलक लगाना आदि के कारण उस में नारीमूर्ति की प्रतिष्ठा हो जाती है।

दोनों कवियत्रियाँ प्रकृति के सुन्दर विम्बों का चित्रण कर अपनी काव्य-शोभा बढ़ाती हैं। वे अपने सहज सममान पंक्तियों में स्थिर एवं निश्चल विम्बों एवं गत्यात्मक विम्बों की भी साकार कर देती हैं। ऐसे प्राकृतिक विम्बों के निर्माण में

१ महादेवी वर्मा। आधुनिक कवि। भाग-१। छठा संस्करण। पृ० ४८।

२. “अन्दास ताने चुत्तिदि

नोटिलो चंदासु ताने चंपिदि

ना तोदि

बोहुन भंसार योगि बोटेट्टुकुनि

अन्दासु ताने चुत्तिदि।” - “नौड” — बंतालिकुलु। पृ० १७७।

उनकी परिष्कृत मौन्दर्य-चेतना काम करती दिखाई पड़ती है। दोनों कविविभिन्नो में निर प्राकृति विम्बों पर दृष्टिपात किया जाय।

महादेवी विद्युत् के स्वर्णपाशों में बंध कर रोदन करने वाले जलधर की तथा अपने कोमल मानस की ज्वाला की गीतों में नहलाने वाले सागर की अरम्पित एवं निर विम्बों में इस प्रकार जक्तिन दृग्गी है :

“विद्युत् के चल स्वर्णपाश में बंध हंस देता रोता जलधर ;
अपने मृदु मानस की ज्वाला गीतों से नहलाना सागर ;”

बंगारम्मा कहती है कि पेड़ों में बड़े मांघ मारे तानाब में रंगने हैं।^१ इस विम्ब का अर्थ यह है कि पेड़ों की छाया लहराने हुए जल में दिखाई पड़ती है और वे पश्यादियों रंगने हुए मयों की भाँति दृष्टिगोचर होती हैं “कार्तिक पूर्णिमा” नामक कविता में कविविभिनी प्राकृतिक वातावरण को यों चित्रित करती है—

“मूक पड़ा है तारा छंग कृत्,
घुल देखने भीत घरे है।”

महादेवी के गीतों में प्रकृति के गत्यात्मक विम्ब भी देखने की मिलते हैं। इन विम्बों में गति का प्रमुख स्थान रहता है। गत्यात्मक विम्बों का अपना एक विशिष्ट मौन्दर्य है। महादेवी प्रातःकाल के वातावरण की गत्यात्मक विम्बों के माध्यम से यों अंकित करती है—

“हंस देता जब प्रातः, सुनहरे
अंचल में बिखरा रोन्ती,
सहरों का विद्यलन पर जब
मजली पड़ती किरणें भोली

तब कतियाँ चुपचाप जठाकर पल्लव के धूँधट मुकुमार
धनकी पतकों से कहती हैं “कितना मादक है संसार।”

बंगारम्मा के गीतों में भी गत्यात्मक विम्बों की कमी नहीं है। “बह पर्वत” नामक गीत में कवयित्री ने अत्यन्त सुन्दर एवं प्रभावपूर्ण गत्यात्मक विम्बों का समावेश किया है। वह कहती है—

१. महादेवी वर्मा : आधुनिक कवि—भाग १। छठा संस्करण : पृ० ६५।
२. “चेटलंति पामुले चेदवेन्त पाकेयि”—वैतानिकुलु। संपादक: मुद्रुहण—पृ० १७७।
३. “पराजुलु पल्लवके पडिपुंदिनायि,
युधालु धूचुलु बूरुन्नायि।”—वैतानिकुलु। सं० मुद्रुहण। पृ० २०५।
४. महादेवी वर्मा : आधुनिक कवि—भाग १—छठा संस्करण। ४।

"सपन साग में डूब गया है

ओ' पर्वत अतर्पित हुआ है

साधव—

यह अम्बर में तिमट गया है

यः उतौ स्थान पर अटक गया है ।"

द्वय प्रकार महादेवी और बगारम्मा ने अनेक मध्य प्राकृतिक विषयों का आवलन कराया है। प्रकृति की अनेक भेद्यताओं में दोनों कवयित्रियों ने मानवीय भावनाओं का आरोप किया है। दोनों ने प्रकृति के बोधन एवं मध्य पहलू पर अधिक ध्यान दिया है।

२. आध्यात्मिकता :—महादेवी और बगारम्मा ने आध्यात्मिक विषयों पर बलवत् चनायी है। महादेवी एक स्वप्नवादी कवयित्री हैं और ईश्वर को सम्बोधित कर अनेक प्रणय-गीतों की रचना उमने की। गिराफार ईश्वर के प्रति अलौकिक प्रणय-भावना ही महादेवी के गीतों का मूल स्वर है। अतः उनके गीतों में मिलन एवं विरह के चित्र भरे पड़े हैं। भगवान के चरणों पर वह अनेक गीताजलियाँ अर्पित करती हैं। उस अलौकिक प्रियतम के विरह में वह अमर्य पीडा का अनुभव करती है और उसकी यह पीडा उनके गीतों में साकार हो उठी है। इस दिशा में बगारम्मा ने अधिक गीतों की रचना नहीं की, फिर भी अपने कुछ गीतों में ईश्वर को हृदयेश मानकर विरह-भावना को व्यक्त किया। द्वयके अनिश्चित उमने कृष्ण के विरह में तपने वाली राधा की विरह-व्यथा का भी सुन्दर चित्रण किया है। महादेवी और बगारम्मा में प्रणय-भावना अलौकिक हो जाती है। उसमें निर्मलता एवं उदात्तता का सर्वत्र निर्वहण हुआ है। द्वय प्रकार हल कवयित्रियों के गीतों में उनकी आशाओं तथा आकांक्षाओं का चित्रण मिलता है।

महादेवी तथा बगारम्मा अपने अलौकिक प्रियतम के यहाँ सदेश दूतों के द्वारा भेजती हैं। महादेवी पहले यह जान नहीं पाती कि अपने प्रिय को सदेश किस प्रकार भेजा जाय। वह कहती है—

१ "मंचुलो मुनिगिदि

मायमैवोददि

भाकोड

भाकोड

अबकडे पडि गुडेनो ।—वैतालिकुलु । स० मुद्रकृष्ण—पृ० १६६ ।

“कैसे संदेश प्रिय पहुंचाती ।

.....

छाया पथ में छाया से चल
कितने आते जाते प्रति पल
लगते उनके विभ्रम इंगित
क्षण में रहस्य क्षण में परिचित;
मिलता न दूत वह चिरपरिचित
जिसको उर का घन दे आती ।”^१

विविधी कभी अपने पिय के आगमन के संकेत को आकाश की मुस्कुराहट में पाती है—

‘मुस्काता संकेत भरा नभ
अलि क्या प्रिय आनेवाले हैं ?”^२

इस तरह महादेवी अपने प्रियनभ से मिलने के लिये प्रतीक्षा करती है । वंगारम्मा भी अपने अलौकिक प्रियतम के यहाँ संदेश सूर्य के द्वारा भेजती है । वह सूर्य से कहती है कि मैं केवल उनसे दया चाहती हूँ । मानम मे भावो का अन्त होने के पूर्व तथा दृष्टियों मे भावनाओं के क्षिप्ति होने के पूर्व उनसे कहो कि वे मुझे देखने आयें ।^३ दूसरे दिन ही वह सूर्य से पूछती है कि प्रिय ने उससे क्या कहा है ? जब सूर्य कुछ उत्तर भी नहीं देता है तो वह यह उठती है कि स्त्रियाँ जात करने में भय का अनुभव करती हैं, परन्तु पुरुषों को कोई भय नहीं होना चाहिये ।^४

महादेवी एवं वंगारम्मा ने अपने अलौकिक प्रियतम के साथ मिलन के अनुपम चित्र अंकित किये हैं । महादेवी कहती हैं कि हे प्रियनभ ! तुम मुझ से मिलकर जभी के एकाकार हो गये हो और अब तुम्हारा परिचय देने की कोई आवश्यकता नहीं है—

१. महादेवी वर्मा । आधुनिक कवि—भाग १—छठा संस्करण । पृ० ६१

२. वही । पृ० ६५ ।

३. “अतनि दयकोसमे आशिचिनावु
मनमुतो भावालु मणगि पोकुण्ड

.....

धुमुलो भावालु मूक्किपोकुण्ड

कूड रम्मति सेप्पु मूधुंडा पोड ।” —कांचन विपंशि चावनि वंगारम्मा ।

४. “मगुवत्तक भयमन्न मरि नम्मवत्तु

मगवारि केत्तम्मा माठाडु भयम् ।” —वह कांचन विपंशि । चावनि वंगारम्मा :

“तुम मुझ में प्रिय फिर परिचय क्या ?
तारक मे छवि प्राणों मे स्मृति
पलकों में नीरव पर की गति,
तपु उर में पुसकों की ससृति
भर सायो हूँ तेरी चंचल
और कल जग मे सचय क्या ?”

बंगारम्मा भी यही कहती है कि उनने जो कुछ देखा है, वह सब उनमें ही विलीन हो गया और गय कुछ उगे मूल्य के रूप में दृष्टिगोचर हुआ। मैं अपने नाथ में लीन हो गयी हूँ। केवल वही एक प्रियतम मान्य है, और मेरा गय कुछ मिथ्या ही है

“जो कुछ देखा मैंने वह मुझ में ही हुआ तीन
जिसे देखता था मे वह सब मुझ को रागा शून्य
प्राणनाथ से मिल मैं उन से एकाकार हुई
साथ वही केवल औ’ मिथ्या हूँ सारे अवशेष ।”

महादेवी और बंगारम्मा ने अपने प्रियतम के विरह में अत्यन्त मामिक व्यवसा अनुभव किया है। विरह ही प्रेम की अत्यन्त आश्रुत एवं चेतन दशा है। ऐसे विरह का चित्रण महादेवी के सम्पूर्ण गीतों में पाया जाता है। वह कहती है—

“विरह का जलजात जीवन, विरह का जलजात।
बेदना मे जन्म करणा मे मिला आवात;
अधु, चुनता दिवस इन का अधु, गिनती रात।
जीवन विरह का जलजात।”

महादेवी अपने प्रिय के विरह में आँसू की अविरल धारा बहाती है। बंगारम्मा अपनी वियोगवहिनदग्धा राधा के विरह की दशा का चित्रण यो करती है—

१. महादेवी वर्मा आधुनिक कवि-भाग १ छठा संस्करण। पृ० ५६
२. “नेनु गांचिन बेल्ल नालोन गलिसे
बूघुबुडिन देल्ल शून्य मनिविचे
नानापुलो नेनु लीन मैं नाने
अतशोकटे निजं बल्लिम्बु कल्ल।”—कांचन विपचि: चावल बंगारम्मा।
३. महादेवी वर्मा। आधुनिक कवि-भाग १—छठा संस्करण। पृ० ५३।

“उन्मीलित आँसों में, मुँदे पलकों में
केवल प्रियतम छाया है,
नहीं इसे मैं सहन करूँगी।”

इस प्रकार दोनों कवयित्रियों ने अपनी जाध्यात्मिक विरह-भावना की सम्यक् मात्रा में अभिव्यक्ति दी है। परन्तु यह निस्सन्देह कहा जा सकता है कि महादेवी का काव्य वगारम्मा के काव्य की तुलना में अधिक विशाल एवम् गहन है। महादेवी में पीड़ा तथा वगारम्मा में आह्लाद की मात्रा अधिक है।

३. कलाकारिता :—कला की दृष्टि से महादेवी एवं वगारम्मा के गीत अत्यन्त उत्कृष्ट कोटि के बन पड़े हैं। दोनों कवयित्रियों ने नय और सगीत को निभाने के लिये मात्रिक छन्दों का उपयोग सर्वत्र किया है। कहीं भी इन के गीतों में लय-भंग नहीं होता। गीत की हर एक पंक्ति में माधुर्य से सने शब्द ऐसे लगने हैं मानो वे एक माला में पुष्पों की भाँति विरोधे गये हों। हर एक शब्द भाव के प्रकाशन में सहायक सिद्ध हुआ है। सरलता, सगीतात्मकता एवं मधुरता इन दोनों कवयित्रियों के गीतों में कूट-कूट कर भर गयी है। वगारम्मा की अपेक्षा महादेवी सस्कृत के तत्सम शब्दों का अधिक प्रयोग करती है।

४. उपसंहार :—अन्त में केवल इतना कहा जा सकता है कि परिमाण में महादेवी के काव्य की तुलना में वगारम्मा का कृतित्व अत्यन्त सीमित होते हुये भी उसकी रगमयता के कारण महादेवी के काव्य के पार्श्व में रचान प्राप्त कर सकता है। वगारम्मा के गीतों में तेलुगुवालों की शैति-रियाज, रहस्य-सहन और शृंगार-सज्जा का चित्रण मिलता है तो महादेवी में उनात्म भारतीय नारी के मन की विरन्तन भावनाओं की अभिव्यक्ति मिलती है।

१. “वृत्तिना तने कन्धुमूतिना तने निजमु।

वृद्धमेकने नेनु निमुवनेकुलान्।”—कांचन विपत्ति : चावलि वगारम्मा।

परिशिष्ट

सहायक ग्रन्थ सूची

हिन्दी

१. अनामिका, सूर्यकांत त्रिपाठी निराला ।
२. अनुसंधान का स्वरूप, डा० सावित्री मिश्रा ।
३. अपरा, तृतीय संस्करण, सूर्यकांत त्रिपाठी निराला ।
४. आसू, जयशंकर प्रसाद ।
५. आकुल अन्तर, चौथा संस्करण, हरिवंशराय वर्चन ।
६. आधुनिक कवि—१, छठा संस्करण, महादेवी वर्मा ।
७. आधुनिक कवि—२, सातवा संस्करण, सुमित्रा नन्दन पन्त ।
८. आधुनिक कवि—३, डा० रामबृन्धर वर्मा ।
९. आधुनिक कविता की प्रवृत्ति, तपा० मोहनवल्लभ पन्त ।
१०. आधुनिक काव्य धारा, डा० कैसरी नारायण शुक्ल ।
११. आधुनिक साहित्य, द्वि० संस्करण, नन्ददुलारे बाजपेयी ।
१२. आधुनिक हिन्दी कविता और आलोचना पर जर्मनी प्रभाव ।
१३. आधुनिक हिन्दी कविता में प्रेम और सौंदर्य, डा० रामेश्वरलाल खण्डेलवाल ।
१४. आधुनिक हिन्दी कविता में शिल्प, कैलास बाजपेयी ।
१५. आधुनिक हिन्दी काव्य में छन्द योजना, डा० पुस्तुलाल शुक्ल ।
१६. आधुनिक हिन्दी-काव्य में निराशावाद, डा० शम्भुनाथ पांडेय ।
१७. आधुनिक हिन्दी काव्य में परम्परा तथा प्रयोग (१९२०—५०), गोपालदाम सारस्वत ।
१८. आधुनिक हिन्दी साहित्य, (१८५०—१९००), डा० लक्ष्मीसागर वाष्णैय ।
१९. आधुनिक हिन्दी साहित्य का विकास, डा० श्रीकृष्णलाल ।
२०. आधुनिक हिन्दी साहित्य की भूमिका, डा० लक्ष्मीसागर वाष्णैय ।
२१. उर्वशी, रामधारीसिंह दिनकर ।
२२. एकांत संगीत, हरिवंशराय वर्चन ।

२३. कला और सस्कृति, चाणुदेवशरण अग्रवाल ।
२४. कामायनी, जयशंकर प्रसाद ।
२५. काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध, जयशंकर प्रसाद ।
२६. काव्य की भूमिका, रामधारी सिंह दिनकर ।
२७. काव्य में अभिव्यञ्जनावाद, लक्ष्मीनारायण सुधासु ।
२८. काव्य में उदास तत्त्व, द्वितीय संस्करण, डा० नगेन्द्र ।
२९. श्रान्तिकारी कवि निराला, डा० वचन सिंह ।
३०. लठी धोली काव्य में अभिव्यञ्जना ।
३१. ग्रन्थि, सुमित्रानन्दन पन्त ।
३२. गुञ्जन, सुमित्रानन्दन पन्त ।
३३. गुप्तजी का काव्य-विकास, डा० कमलाकान्त पाठक ।
३४. चिन्तामणि भाग १, आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ।
३५. चित्ररेखा, रामकुमार वर्मा ।
३६. चिदंबर, सुमित्रानन्दन पन्त ।
३७. छायावाद, डा० नामवरसिंह ।
३८. छायावाद की काव्य साधना, क्षेम ।
३९. छायावाद-युग, शम्भूनाथ सिंह ।
४०. जयशंकर प्रसाद, नन्ददुलारे वाजपेयी ।
४१. ज्योत्स्ना, सुमित्रानन्दन पन्त ।
४२. डा० नगेन्द्र के श्रेष्ठ निबन्ध, डा० नगेन्द्र ।
४३. दीपशिखा, महादेवी वर्मा ।
४४. निराला : काव्य और व्यक्तित्व, धनजय वर्मा ।
४५. निशा-निमग्न, हरिवंशराय वच्चन ।
४६. मोहार, महादेवी वर्मा ।
४७. पथिक, रामनरेश त्रिपाठी ।
४८. पल्लव, सुमित्रानन्दन पन्त ।
४९. पल्लविनी, तृतीय संस्करण ।
५०. प्रवासी के गीत, नरेन्द्र शर्मा ।
५१. प्रभाद काव्य, प्रथम संस्करण, डा० प्रेमशंकर ।
५२. पाश्चात्य काव्य-शास्त्र की परम्परा, प्रबान संपा० डा० नगेन्द्र ।
५३. पाश्चात्य साहित्यालोचन के सिद्धान्त, लीलाधर गुप्त ।
५४. प्रेम पथिक, चतुर्थ संस्करण जयशंकर प्रसाद ।
५५. बोलता हुआ मच, रामगोपाल परदेगी ।

५६. महावीर प्रसाद द्विवेदी और उनका युग, डा० उदयभानुसिंह ।
५७. मिट्टी की ओर, रामधारीसिंह दिनकर ।
५८. यामा, महादेवी वर्मा ।
५९. युग और साहित्य, शान्ति प्रिय द्विवेदी ।
६०. युगान्त, सुमित्रानन्दन पंत ।
६१. रबीन्द्र कविता कानन, मूर्यकान्त त्रिपाठी निराला ।
६२. रश्मि, महादेवी वर्मा ।
६३. रसज्ञ रजन महावीर प्रसाद द्विवेदी ।
६४. राम चरित मानस, गोस्वामी तुलसीदास ।
६५. रूपराशि, रामकुमार वर्मा ।
६६. रेणुका, रामधारीसिंह दिनकर ।
६७. रोमांटिक साहित्य शास्त्र, डा० देवराज उपाध्याय ।
६८. लहर, जयशंकर प्रसाद ।
६९. विचार और अनुभूति, डा० नगेन्द्र ।
७०. विचार और विवेचन, डा० नगेन्द्र ।
७१. विवेचनात्मक गद्य, महादेवी वर्मा ।
७२. वीणा-ग्रन्थि, सुमित्रानन्दन पंत ।
७३. शास्त्रीय समीक्षा के सिद्धान्त, प्रथम भाग, डा० गोविन्दवल्लभ त्रिगुणायत ।
७४. वही, द्वितीय भाग ।
७५. सस्कृति के चार अध्याय, रामधारी सिंह दिनकर ।
७६. साकेत, मैथिलीशरण गुप्त ।
७७. साहित्य का धर्म और प्रेम ।
७८. साहित्य दर्शन, प्रथम भाग, दाचीरानी गुप्त ।
७९. साहित्यालोचन, डा० दयामगुन्दरदास ।
८०. सुमित्रानन्दन पंत, नवम संस्करण, डा० नगेन्द्र ।
८१. सुमित्रानन्दन पंत, दाचीरानी गुप्त ।
८२. हिल्लोल, शिवमंगल सिंह मुमन ।
८३. हिन्दी काव्य में प्रकृति चित्रण, डा० विरण कुमारी गुप्त ।
८४. हिन्दी के आधुनिक महाकाव्य, गोविन्द राम वर्मा ।
८५. हिन्दी के स्वीटन शोध-शोध प्रबन्ध, द्वितीय संस्करण, डा० उदयभानुसिंह ।
८६. हिन्दी साहित्य का इतिहास, नवा संस्करण, आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ।
८७. हिन्दी साहित्य की बीमारी दत्तात्री, नन्द दुपारे वाजपेयी ।
८८. हिन्दी साहित्य बीज, प्रथम संस्करण, मंगल डा० श्रीगेन्द्र वर्मा ।
८९. हिन्दी साहित्य में विविधता, डा० प्रेमनाथयन शुक्ल ।
९०. हार, रामधारीसिंह दिनकर ।

तेलुगु

१. आन्ध्र रचयितलु, मधुनापतुल सत्यनारायण शास्त्री ।
२. आन्ध्र वाङ्मय चरित्रमु, डा० दिवाकर्ल बेंकटावधानि ।
३. ए कि पाटलु, वाविल्ल रामस्वामि ।
४. हृदयेश्वरि, शिवदाकर शास्त्रि ।
५. एकान्त सेव, बेंकट पार्वनीश्वर कयुलु ।
६. कवि प्रिया, शिवदाकर शास्त्रि ।
७. किन्नेर मानि पाटलु, विश्वनाथ सत्यनारायण ।
८. तेलुगु काव्य माल, सपा० काटरि बेंकटेश्वर राव ।
९. नव्याद्र साहित्य वीथुलु प्रथम भागमु, द्वितीय भागमु, तृतीय भागमु,
कुल्लण्टि सीतारामभट्टाचार्युलु ।
१०. नवीन काव्य मंजरी, सरुमन, मुट्टु कृष्ण ।
११. नागार्जुनसागरं, मि० नारायण रेड्डि ।
१२. गिरि कुपारनि प्रेम गीतालु, विश्वनाथ सत्यनारायण ।
१३. पद्मावती चरण चारण चक्रवर्ती, शिवदाकर शास्त्रि ।
१४. प्रवृत्ति पाषाण्य, कविकोंड बेंकट राव ।
१५. बसवराजु अप्पाराव गीतालु, बसवराजु अप्पाराव ।
१६. मधुकलणमु, रायप्रोलु मुब्बाराव ।
१७. मवदयमु, उप्पाड अप्पाराव ।
१८. महान्ध्र भागवतमु, वम्मैर पोतना ।
१९. महा प्रस्थान, श्री श्री ।
२०. माधुरी महिम, पिल्लल मरिद, बेंकटहनुमंत राव ।
२१. मुरलाल सरालु, मुरजाड अप्पाराव ।
२२. मुल्लम्म मरणमु, कट्टु मर्चि रामनिगारेड्डि ।
२३. वन कुमारि, दुव्वरि रामि रेड्डि ।
२४. वन माल, रायप्रोलु मुब्बाराव ।
२५. विमर्शक व्यागावनि, पारनन्दि जगन्नाथ स्वामि ।
२६. वैतालिकुलु, सवलन, मुट्टु कृष्ण ।
२७. गवरि, श्री निवास सोदरुलु ।
२८. शिव ताडवमु, पृष्ठपति नारायणाचार्युलु ।
२९. श्री गोविन्द रामायणमु, भीमागम (बानकाडमु) ।
३०. श्री देवुल पल्लि कृष्ण शास्त्रि कृतुलु, तृतीय मुद्रणमु, देवुलपल्लि कृष्णशास्त्रि ।
३१. साहित्य व्यासमुलु, गम्पा० मुनिमान्नाय नरसिहा राव ।

੨੨. ਸਾਹਿਬ ਸਾਹਿਬ, ਸੁਖਸੁ ਆਖਿ ਕਹਿ ਸਾਹਿਬ ਸਾਹਿਬ ਸਾਹਿਬ ਸਾਹਿਬ ।
 ੨੩. ਸਾਹਿਬ ਸਾਹਿਬ, ਸਾਹਿਬ ਸਾਹਿਬ ਸਾਹਿਬ ਸਾਹਿਬ ਸਾਹਿਬ ਸਾਹਿਬ ।

॥१॥

- [illegible]

ENGLISH REFERENCE BOOKS

1. A History of Modern Criticism · Rene Wellek, Yale Univ Press, New Havery, 1955
2. A History of English Literature : Lefouls and Cazamain, Oxford Clarendon Press, 1953.
3. A History of English Literature : Compton-Rickett, London—Thomas Nelson, 1946.
4. Aesthetic Feelings Croce, London Macmillan, 1909.
5. Aesthetic Croce, Aesthetics tr. from the Italian by Douglas Ainslee New York, The Noonday Press, 1955
6. A Discourse on Political Imitations, Works II, By Hunt, Macmillan & Co, London
7. A History of Sanskrit Literature A H Keith, 6th Ed Calcutta, Y. M. C. A. Publishing House, 1958.
8. A Midsummer Night's Dream · Shakespeare, Cambridge Univ. Press 1960

9. *Art of Poetry* : Horace, J. N. Dent, London, 1945.
10. *Biographia Literaria* : S. T. Coleridge, Oxford Univ. Press, London, 1937.
11. *Childe Harold IV*, Byron, Oxford Univ. Press, London, 1937.
12. *Civilization and its Discontents*, Freud, The Hogarth Press, London, 1955.
13. *Comparative Literature*, Vol. I, Ed. by William C. Friday.
14. *Complete Works* : Shelly, O. U. P., London, 1945.
15. *Complete Works* : Swinburne.
16. *Creation and Discovery*, Eliseovivas.
17. *Eleventh Discourse* : *Literary Works II*, William Hazlitt.
18. *English Prose Style* : H. Reade, Bell & Sons, London, 1956
19. *English Romantic Poets Modern Essays in Criticism*, Ed. by M. H. Abrams, O. U. P., New York, 1960.
20. *English Studies* : Sir Phillip Magnus.
21. *Essays in the History of Ideas*, A. G. Lovejoy, Cambridge Harvard Univ. Press, 1957.
22. *Essays on Criticism* Mathew Arnold, Macmillan, London, 1943.
23. *Essay on the Writings and Genius of Pope*, Joseph Warton, 3rd. Ed., London, 1772
24. *Greek Metaphor*, W. B. Stanford, Oxford, 1936.
25. *Heritage of Symbolism*, C. M. Bowra, Macmillan, London, 1954
26. *Hero & Hero-worship* : Carlyle, J. M. Dent, London, 1954.
27. *Henry Crabb Robinson*, J. M. Baker, Macmillan.
28. *History of British India*, P. E. Roberts, 3rd. Ed. O. U. P., London, 1952.
29. *Illusion & Reality* : C. Caudwell, Oxford, The Clarendon Press, 1939.
30. *Inspiration and Poetry* : C. M. Bowra, Macmillan, London, 1955.
31. *Introduction to the Study of Literature* : Hudson, 2nd Ed., London, 1942.

32. Letters of Keats : by Keats, O. U. P., London, 1948.
33. Lectures on Poetry : By Keble, Macmillan & Co.,
34. Lecture on Poetry : J. S. Mill, Chatto & Windus, 1950.
35. Lectures on the Science of the Religion : Max Muller, II Ed. Long Man & Green, London, 1868.
36. Life of Milton : Dr. Johnson, J. M. Dent, 1956.
37. Mirror and the Lamp (Romantic Theory and Critical Tradition) : By M. H. Abrams, O. U. P., 1960.
38. Literary Criticism, Wordsworth, Cornell Univ Press, 1953.
39. Literary Criticism in Sanskrit and English, D. S. Sarma, Kuppaswamy Sastri, Res Institute, Madras, 1954.
40. Literary Essays of Ezra Pound : Ed. T. S. Eliot, O. U. P.
41. Literature and Criticism. H. COOMBS, Chatto & Windus, London, 1956
42. Literature and Western Man, J. B. Priestly, Heinemann, London, 1960
43. Marxism and Poetry . George Thomson, People's Pubg. House, Ltd., N. Delhi,
44. Moral Values in Ancient World, John Fervuson, London, Methuen, 1958
45. Nature and the Poet, W. Wordsworth, OUP., London, 1928.
46. On the Poetry of Keats : E. G. Petticat, Cambridge Univ. Press, 1957.
47. Oxford Lectures on Poetry; A. C. Bradley, O. U. P. London
48. Personality, Rabindranath Tagor, Lectures delivered in America, Macmillan, London, 1945.
49. Poems of John Keats : Keats . Keats, Thomas Nelson & Sons, Ltd., London
50. Poetics : Aristotle, Clarendon Press, Oxford, 1948
51. Poetry and Prose: William Blake, J. M. Dent, London, 1945.
52. Preface to Lyrical Ballads, W. Wordsworth, Littledale,
53. Problems in Aesthetics: Morris Weitz, New York, Macmillan, 1959.
54. Publication of Modern Language Association of America, Ed. by James W. Bright, 1896.

55. Recollections : Lord Morley, London, Macmillan, 1936.
56. Romantic Imagination, C. M. Bowra, Harvard Univ. Press, Cambridge, 1958.
57. Romanticism and Romantic School in Germany, Robert M Wernear, O. U. P.
58. Shakespeare Criticism: Ed. Bradley, Macmillan, London 1956 ;
59. Shakespeare's Complete Works . Shakespeare, Odhams Press, London.
60. Some Problems of Sanskrit Poetics: S. K. De, Calcutta, 1959;
61. Style : Walter Raleigh ; Edward Arnold, London, 1923.
62. Telugu Literature: Dr. P. T. Raju, The International Book House Ltd., Fort, Bombay.
63. The Cultural Heritage of India, I, II, III Vols. Ed Sri Ramakrishna Centenary Committee, Belpur Math, Calcutta.
64. The Decline and Fall of the Romantic Ideal: F. L. Lucas. Cambridge Univ. Press, 1924 ;
65. The Freedom of Poetry; Dorce Stanford, 1947.
66. The Life and Letters of John Keats: Richard Harton Fogle, N. York, 1951.
67. The Making of Literature: Scot James, Macmillan.
68. The Name and Nature of Poetry : A Edward Housman, N. York, Macmillan, 1944.
69. The Philosophy of Hegel, W.T. Stace, N. York, Dover Publications, 1955.
70. The Problem of Style: J. Middleton Murry, London, O. U. P., 1956.
71. The Romantic Assertion: R. A. Foakes, New Haven, Yale Univ. Press, 1958.
72. The Romantic Poets: Graham Hough, London, Hutchinsons' Univ. Press, 1953.
73. The Romantic Quest Hoxie Neale Fairchild, Philadelphia Albert Saifer, 1231.
74. The Symbolist Movement in Literature, Arthur Symans.
75. The Theory of Poetry, Abercromdie, O. U. P., London.

32. Letters of Keats : by Keats, O. U. P., London, 1948.
33. Lectures on Poetry : By Keble, Macmillan & Co.,
34. Lecture on Poetry : J. S. Mill, Chatto & Windus, 1950.
35. Lectures on the Science of the Religion : Max Muller, II Ed. Long Man & Green, London, 1868.
36. Life of Milton . Dr. Johnson. J. M. Dent, 1936.
37. Mirror and the Lamp (Romantic Theory and Critical Tradition) : By M. H. Abrams, O. U. P., 1960.
38. Literary Criticism, Wordsworth, Cornell Univ. Press, 1953.
39. Literary Criticism in Sanskrit and English, D. S. Sarma, Kuppaswamy Sastri, Res Institute, Madras, 1954.
40. Literary Essays of Ezra Pound . Ed. T. S. Eliot, O. U. P.
41. Literature and Criticism H. COOMBS, Chatto & Windus, London, 1956
42. Literature and Western Man, J. B. Priestly, Heinemann, London, 1960
43. Marxism and Poetry : George Thomson, People's Pubg. House, Ltd., N Delhi,
44. Moral Values in Ancient World, John Fervuson, London, Methuen, 1958.
45. Nature and the Poet, W. Wordsworth, OUP., London, 1928.
46. On the Poetry of Keats - E. G. Pettat, Cambridge Univ. Press, 1957.
47. Oxford Lectures on Poetry, A. C. Bradley, O. U. P. London
48. Personality, Rabindranath Takur, Lectures delivered in America, Macmillan, London, 1945
49. Poems of John Keats : Keats Keats, Thomas Nelson & Sons, Ltd., London
50. Poetics - Aristotle, Clarendon Press, Oxford, 1948
51. Poetry and Prose William Blake, J. M. Dent, London, 1945
52. Preface to Lyrical Ballads, W. Wordsworth, Littledale,
53. Problems in Aesthetics- Morris Weitz, New York, Macmillan, 1959.
54. Publication of Modern Language Association of America, Ed. by James W. Bright, 1896.

55. *Recollections* : Lord Morley, London, Macmillan, 1936.
56. *Romantic Imagination*, C. M. Bowra, Harvard Univ. Press, Cambridge, 1958.
57. *Romanticism and Romantic School in Germany*, Robert M Wernear, O. U. P.
58. *Shakespeare Criticism*: Ed. Bradley, Macmillan. London 1956 ;
59. *Shakespeare's Complete Works* . Shakespeare, Odhams Press, London.
60. *Some Problems of Sanskrit Poetics*: S. K. De, Calcutta, 1959;
61. *Style* : Walter Raleigh ; Edward Arnold, London, 1923.
62. *Telugu Literature* Dr. P. T. Raju, The International Book House Ltd., Fort, Bombay.
63. *The Cultural Heritage of India*, I, II, III Vols. Ed. Sri Ramakrishna Centenary Committee, Belpur Math, Calcutta.
64. *The Decline and Fall of the Romantic Ideal*: F. L. Lucas. Cambridge Univ. Press, 1924 ;
65. *The Freedom of Poetry*, Dorce Stanford, 1947.
66. *The Life and Letters of John Keats*: Richard Harton Fogle, N. York, 1951.
67. *The Making of Literature*: Scot James, Macmillan.
68. *The Name and Nature of Poetry* : A Edward Housman, N. York, Macmillan, 1944.
69. *The Philosophy of Hegel*, W.T. Stace, N. York, Dover Publications, 1955.
70. *The Problem of Style*: J. Middleton Murry, London, O. U. P., 1956.
71. *The Romantic Assertion*: R. A. Foakes, New Haven, Yale Univ. Press, 1958.
72. *The Romantic Poets*: Graham Hough, London, Hutchinsons' Univ. Press, 1953.
73. *The Romantic Quest* Hoxie Neale Fairchild, Philadelphia Albert Saifer, 1231.
74. *The Symbolist Movement in Literature*, Arthur Symans.
75. *The Theory of Poetry*, Abercromdie, O. U. P., London.

LITERARY MAGAZINES

1. The Indian Express, Madras.
2. Triveni, March, 1931, Maslupatnam.
- 3 S V. University Oriental Journal : Vol III, S. V. U. Tirupati

पत्र-पत्रिकायें

हिन्दी

१. आज, (साप्ताहिक विरोधाक) कबीर चौरा, बनारस । २. आजकल, दिसम्बर, १९५८, पब्लिकेशनस डिविजन, मूचना विभाग, नयी-दिल्ली । ३. आजकल, एप्रिल, १९५६ । ४. आजकल, नवम्बर, १९५६ । ५. आजकल, फरवरी, १९६० । ६. आजकल, अक्टूबर, १९६० । ७. आजकल, सितम्बर, १९६१ । ८. आलोचना अक, २३ । ९. त्रिपथगा, चित्रकला अक, नवम्बर, १९६२ । यू० पी० सरकार, प्रकाशन विभाग, लखनऊ । १०. हिन्दी अनुशीलन, वर्ष १४, अक ३१, भारतीय हिन्दी परिषद्, प्रयाग ।

तेलुगु

- १ आंध्र प्रदेश, (मासिक), आन्ध्र प्रदेश सरकार, हैदराबाद । २. आंध्र प्रभ (दिन पत्रिका) । ३. आन्ध्र प्रभ (वार पत्रिका=साप्ताहिक) । ४. कृष्णा पत्रिका, वि० ११—२० जम्बग रोड, हैदराबाद । ५. भारति अगस्त, १९३४, आंध्र पत्रिका मुद्रणशाल, तबुचेट्टि वीथि, मद्रास । ६. भारति, अक्तूबर, १९३४ । ७. भारति, दिसम्बर, १९३४ । ८. भारति, सितम्बर, १९३५ । ९. भारति, मार्च, एप्रिल, अक्टूबर, १९३६ । १०. भारति, नवम्बर, दिसम्बर, १९३७ । ११. भारति, जनवरी, फरवरी, मार्च, १९३८ । १२. भारति मार्च, एप्रिल, अक्टूबर, नवम्बर, १९४५ । १३. भारति, मई, जून, जुलाई, १९४६ । १४. भारति, मई, जून, जुलाई, १९४७ । १५. भारति, एप्रिल, मई, जून, १९६० । १६. भारति, अक्टूबर, नवम्बर, दिसम्बर, १९५३ । १७. भारति, फरवरी, मार्च, एप्रिल, १९५८ । १८. भारति, सितम्बर, १९६० । १९. भारति, नवम्बर, १९६२ । २०. भारति, मई, जून, जुलाई, १९६३ । २१. भारति, जनवरी, फरवरी, मार्च, एप्रिल, मई, १९६४ । २२. विश्व श्री विश्वनाथ साहित्य सचिक, जनवरी १९५४ । २४. विशालान्ध्र (दिन पत्रिका), विशालान्ध्र पब्लिशिंग शाल, विजयवाडा । २५. प्रजामित्र, जुलाई, १०, १९३२ ।

